This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1964

11 B 25

UNSERE DEUTSCHEN MEISTER

FRIEDRICH VON HAUSEGGER

UNSERE DEUTSCHEN MEISTER

BACH, MOZART, BEETHOVEN, WAGNER

Allerdings ist in der Kunst und Poesie
die Persönlichkeit alles.

GOETHE (Gespräche mit Eckermann, II, 182).

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1901

MUSIC-X
ML
390
.H37

Alle Rechte vorbehalten

Bruckmann'sche Buchdruckerei, München

STELLFELD

Vorwort des Herausgebers

Die Handschrift des vorliegenden Werkes hat Friedrich von Hausegger bei seinem Tode unvollendet hinterlassen. Dass die Ergänzung eines litterarischen Torso durch fremde Hand, und zumal wenn es sich um einen in so hohem Masse »persönlichen« Schriftsteller wie Hausegger handelt, immer eine schwierige und in mehr als einer Hinsicht heikle Aufgabe sei, dessen war ich mir sehr wohl bewusst. Wenn ich trotzdem glaubte, dieser Arbeit mich nicht entziehen zu dürfen, so waren es vornehmlich zwei Erwägungen, die mich dabei leiteten. Einerseits ist meiner Ansicht nach der Inhalt des Buches so wertvoll, dass es einen geradezu unersetzlichen Verlust bedeutet hätte, wenn es nicht gelungen wäre, die Herausgabe zu ermöglichen; anderseits waren die vom Verfasser gelassenen Lücken doch nicht so bedeutend, dass ich vor ihrer Ausfüllung von vornherein hätte zurückzuschrecken brauchen.

Über Zweck und Absicht des Werkes spricht sich Hausegger selbst in seiner Vorrede aus. Meinerseits erübrigt also nur, dass ich Rechenschaft ablege von der Art und dem Umfang meiner Herausgeberarbeit. Vollständig von Hauseggers Hand fertiggestellt lagen die drei Abschnitte: Bach, Mozart, Beethoven vor. Die dem Schaffen Richard Wagners gewidmeten Betrachtungen waren so weit geführt, dass nur noch ein rekapitulierender Abschluss fehlte, und ungefähr in der gleichen Verfassung lag das letzte Kapitel: Was ist deutsche Kunst? vor. Dagegen fehlten ganz das Leben Richard Wagners und die den letzten der grossen deutschen Meister einführende allgemeine Einleitung. Ausführlichere Skizzen für die fehlenden Teile, die eine

Richtschnur bei der Ausführung hätten abgeben können, waren nicht vorhanden. Das Einzige, was sich in dieser Beziehung vorfand, waren ein paar knappe Schlagworte am Schluss der beiden mitten im Text abbrechenden Stücke (Richard Wagners Schaffen und Was ist deutsche Kunst?) und zwei ganz kurze, aus nur wenigen Sätzen bestehende Fragmente, von denen das eine für die der Betrachtung Richard Wagners vorangehende Einleitung, das andere für den Schluss des ganzen Werkes bestimmt war. So gut es gehen wollte, habe ich die Fingerzeige, die sie boten, benützt. Dagegen hatte sich Hausegger ziemlich zahlreiche Einzelnotizen gemacht, bezw. aus fremden Werken excerpiert. Aus diesen Aufzeichnungen ging hervor, dass sowohl die einleitende Betrachtung des Zeitalters, in welches das Schaffen Richard Wagners fällt, als auch die Lebensbeschreibung des Bayreuther Meisters viel eingehender und detaillierter geplant waren, als sie in meiner Ausführung nun wirklich ausgefallen sind. Die Veranlassung dafür, dass ich in dieser Beziehung mit vollem Bewusstsein von der deutlich erkennbaren Absicht des Verfassers abging, lag im folgenden.

Bei den von Hausegger selbst verfassten Lebensbeschreibungen Bachs, Mozarts und Beethovens hatte sich gezeigt, dass sie einerseits zu lang geraten waren, um nicht den Schwerpunkt des Werkes, der doch ausgesprochenermassen in der Betrachtung und Würdigung des Schaffens unserer grossen Tonheroen lag, merklich zu verrücken, anderseits aber doch auch wieder nicht ausführlich genug, um wesentlich mehr und Eigentümlicheres zu bieten, als in jeder landläufigen Biographie des betreffenden Meisters zu finden ist. Ich glaubte daher ohne Bedenken einer Anregung des Herrn Verlegers Hugo Bruckmann folgen zu dürfen, indem ich das Werk von diesem unnützen Ballast befreite und die eingehenderen Hausegger'schen Lebensbeschreibungen jeweils durch eine möglichst knapp gehaltene Zusammenfassung des Wesentlichsten und Wichtigsten aus dem äusseren Leben jener drei Meister ersetzte. Ganz unberührt von dieser Kürzung sind jedoch die Charakteristiken geblieben, in denen uns Hausegger in so lebensvoller Weise das Bild der geistigen und seelischen Persönlichkeit unserer musikalischen »Klassiker« zeichnet. Für die von mir zu ergänzende

Skizzierung des Wagner'schen Lebenslaufes aber war nun gleichfalls möglichste Kürze oberstes Gebot geworden.

Anders lag es bei der allgemeinen Einleitung, die dem Richard Wagner gewidmeten Abschnitte vorangeht. Hier wäre es, schon um das Gleichgewicht zwischen den einander entsprechenden Teilen des Werkes nicht allzusehr zu stören, ohne Zweifel erwünscht gewesen, dass meine Besprechung des Zeitalters, das in dem Bayreuther Meister seinen höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, zum mindesten nicht wesentlich kürzer ausfiele als die analogen Erörterungen, die Hausegger den Kapiteln, die sich mit Bach, Mozart und Beethoven beschäftigen, vorausschickt. Trotzdem glaubte ich, die Rücksicht auf eine äusserliche Symmetrie dem Resultate der folgenden Erwägung opfern zu müssen. Je ausführlicher und detaillierter ich nämlich diese meine einleitenden Betrachtungen hielt, desto mehr wuchs die Gefahr, dass dem Leser in unangenehmer Weise fühlbar werde, wie nun ein ganz anderer Mensch zu ihm rede als unmittelbar zuvor, während ich bei knapperer Fassung eher hoffen konnte, nicht allzuweit an dem vorbei zu treffen, was Hausegger, wenn ihm die Vollendung vergönnt gewesen wäre, vermutungsweise selbst an der betreffenden Stelle gesagt hätte. Denn vor allen Dingen kam es mir darauf an, jene innere Ungleichheit einer doppelten Autorschaft dem Werke möglichst fern zu halten, die notwendigerweise hätte entstehen müssen, wenn ich mich irgendwie in den Vordergrund drängen und dem Buche meine eigenen Anschauungen und Gedanken hätte aufpfropfen wollen. Deshalb habe ich mich auch bei den übrigen von mir ergänzten Stücken (Schluss des Richard Wagner gewidmeten Teiles und des Kapitels: Was ist deutsche Kunst?) damit begnügt, den Gedankengang des Verfassers nur solange weiterzuspinnen, als zur Herbeiführung einer befriedigenden Schlusskadenz unbedingt erforderlich schien. Je entschiedener ich es auf ein den Gegenstand erschöpfendes Vollenden (»*achever*«) abgesehen hätte, desto mehr hätte ich aus eigenen Mitteln beisteuern und damit den einheitlichen Charakter des Werkes stören müssen, während, wenn ich mich mit einem blossen Abschliessen (»*terminer*«) zufrieden gab, die einem Herausgeber

fremder Geistesarbeit vor allem geziemende Selbstbescheidung eher gewahrt werden konnte.

Was die Behandlung des von Hausegger hinterlassenen Textes anbelangt, so ging ich dabei von der Annahme aus, dass der Verfasser vor der Drucklegung seine Handschrift jedenfalls selbst noch einmal einer Revision unterzogen hätte. Ich trug daher keinerlei Bedenken, stilistische Änderungen überall da vorzunehmen, wo es mir schien, dass eine Verbesserung oder Verdeutlichung des sprachlichen Ausdrucks dadurch zu erzielen sei. Dagegen bedarf es wohl kaum der ausdrücklichen Bemerkung, dass ich mir inhaltlich auch an den wenigen Stellen keine Änderung erlaubt habe, wo meine Ansicht mit der von Hausegger ausgesprochenen nicht ganz übereinstimmte. Ob, wie ich mir gerne schmeicheln möchte, die Bemühungen des Herausgebers hinter den Leistungen des Verfassers nicht allzuweit zurückgeblieben seien, das möge ein geneigter Leser entscheiden.

MÜNCHEN, im Mai 1900.

Rudolf Louis.

Vorwort des Verfassers

Ihm gaben die Götter das reine Gemüt,
Wo die Welt sich, die ewige spiegelt;
Er hat alles gesehen, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt.

SCHILLER.

Was ich mit diesem Buche will? Um dies deutlich zu machen, werde ich vorerst sagen müssen, was ich damit nicht will. Mir ist es nicht darum zu thun, die Zahl der vorhandenen Beschreibungen des Lebens und Schaffens der Männer, von denen die Rede sein soll, zu vermehren; mir ist es nicht darum zu thun, einen Beitrag zur Musikgeschichte im engeren Sinne des Wortes zu liefern; mir ist es nicht darum zu thun, ein Hand- und Nachschlagebuch für Ziffern und Thatsachen anzubieten, um damit etwa einem Bequemlichkeitsbedürfnisse zu entsprechen. Ich habe die klangvollsten Namen der deutschen Tonkunst nicht deshalb zum Gegenstande meiner Betrachtungen gewählt, weil ich mir gedacht hätte, dass ihre Aneinanderreihung einem vervielfältigten Interesse begegnen würde. Mein Vorhaben war vielmehr von der Absicht geleitet, mit diesen Namen einen Zusammenhang vors Auge zu rücken, der bei der gewöhnlichen Behandlung der Musikgeschichte nicht in Betracht zu kommen pflegt; es war von dem Bestreben bestimmt, auf die Bedeutung der Tonkunst innerhalb der Gesamtentwicklung des deutschen Geisteslebens hinzuweisen. Und zwar soll dies nicht in abstrakter Weise, sondern möglichst anschaulich an lebensvollen Beispielen versucht werden, eben an dem Wirken und Schaffen jener vier Grössten, als der zu diesem Zwecke am meisten geeigneten. Dabei wird keiner als Person für

sich, keiner, um etwa als ein Besonderer die Aufmerksamkeit auf seine eigenartigen Lebensschicksale oder seine ausserordentliche Befähigung zu lenken, uns zu beschäftigen haben, sondern jeder nur als Verlebendigung eines grossen, in die Seele des deutschen Volkes gelegten Strebens, und sie Alle zusammen als eine Einheit, in welcher dieses Streben in verschiedenen Phasen seiner Äusserung, wie etwa eine Pflanze in Wurzel, Blatt, Blüte und Frucht, in die Erscheinung tritt.

Spreche ich von deutscher Tonkunst, so soll damit nicht bloss eine Unterscheidung von der Tonkunst andrer Völker, etwa der antiken oder der italienischen u. s. w. betont, es soll auch gekennzeichnet werden, dass wir gerade in der Tonkunst eine Offenbarung des tiefsten Wesens der deutschen Seele zu erkennen haben, wie sie entsprechender und erschöpfender auf keinem anderen Geistesgebiete zu finden ist, — ja dass es überhaupt nur dem deutschen Geiste gelingen konnte, die Tonkunst zur Höhe ihrer heutigen Entwicklung emporzuheben, so dass, wenn wir von ihr als der höchsten Blüte abendländischen Kulturlebens sprechen, wir damit zugleich aussagen, dass der deutsche Geist es gewesen ist, der ihrer Entwicklung sein Gepräge gegeben hat. Dies zu veranschaulichen, hatte ich zunächst in möglichst knapper und übersichtlicher Form das Lebensbild der Männer, in welchen ich die vornehmsten, ja geradezu typischen Träger dieser Kunst erblicke, vor die Augen zu stellen, — und zwar weniger die aus zahlreichen Biographien allgemein bekannten äusseren Schicksale ihrer Laufbahn, als vielmehr die innere Entwicklung ihrer geistigen Individualität, wie sie sich uns in der Aufeinanderfolge ihrer Werke offenbart —, hatte darzulegen, dass dasjenige, was sich in ihrem Schaffen als deutsch charakterisiert, Ausfluss ihrer lebendigen Persönlichkeit ist, so dass man es, wenn ihr Schaffen ein deutsches genannt wird, nicht etwa bloss mit gewissen, im Laufe der Geschichte sich ergebenden Formen, Lehrmeinungen und Überlieferungen zu thun hat, sondern dass sich dieses Schaffen vielmehr als unmittelbare Kundgebung ihres Empfindens und ihrer Anschauung, wie im Leben, so auch in den geläuterten Formen ihrer Kunst offenbart. Dabei soll von keiner Absicht, von keiner vorgefassten Meinung ausgegangen

werden. Den Eindruck selbst wollen wir sprechen lassen, den wir aus dem Leben, Schaffen, Wirken dieser Männer gewinnen, wollen ins Auge fassen, wodurch dieser Eindruck in unserer Anschauung bestimmt wird, welche äusseren Thatsachen und Verhältnisse damit im Zusammenhange stehen, und wie sich schliesslich im Leben und Schaffen dieser Männer uns ein Gesamtbild darstellt, in dem das, was wir deutsche Kunst nennen, sowohl in unmittelbarer Verkörperung, als auch in seiner Beziehung zu unserem Mitempfinden und Mitwollen sich offenbart. Lieben wollen wir sie so lernen in ihrem Leben, verstehen in ihrem Schaffen und würdigen in ihrer Bedeutung.

Friedrich von Hausegger.

INHALT

I. Johann Sebastian Bach 1

Einleitendes 3. Deutsches Volkstum im 17. Jahrhundert 4. Johann Sebastian Bach 6. Familienleben 7. Lehrthätigkeit 9. Charakter 10. Äussere Erscheinung 12. Wort und Ton 13. Die Musik des Mittelalters 14. Der deutsche Kirchengesang 15. Die Entstehung der neueren Musik 16. Die Oper 17. Formalmusik und Ausdrucksmusik 18. Tonkunst und Dramatik 19. Händel 20. Bach als Dramatiker 21. Instrumentalmusik 22. Choralbearbeitungen 25. Tanzmusik 26. Die Fuge 26. Die Harmonik 28. Die Kirchentonarten 29. Die gleichschwebende Temperatur 31. Das wohltemperierte Klavier 32. Weitere Instrumentalwerke 33. Vokalkompositionen 35. Dichtungen 36. Kantaten und andere Vokalwerke 39. Passionen 40. Weihnachtsoratorium und H-moll-Messe 43. Das Wesen der Bach'schen Musik 43. Melodik 43. Rhythmus 45. Dramatische Charakteristik 45. Würdigung bei Mit- und Nachwelt 46. Das Erwachen des deutschen Volkes 48. Die Gegensätze 50.

II. Wolfgang Amade Mozart 53

Lebenslauf 55. Äussere und innere Begabung 56. Familie 57. Liebe 58. Freundschaft 58. Künstlerische Unabhängigkeit 59. Humor 60. Religiosität 60. Äussere Erscheinung 61. Die Sonate 62. Der Ausdruck in der absoluten Musik 63. Gluck und die Oper 65. Instrumental-Komponist und Dramatiker 68. Mozarts Instrumentalmusik 69. Das Streichquartett 71. Form und Inhalt 72. Mozart und Beethoven 74. Kirchenmusik 74. Verhältnis zu Bach und Händel 76. Jugendopern 77. Das Melodram 77. Mozart als Dramatiker 78. Die Entführung 79. Die deutsche Oper 80. Figaros Hochzeit 82. Don Juan 82. Objektivität und Subjektivität 86. Ist »Don Juan« eine deutsche Oper? 87. Die Zauberflöte 88. Ergebnisse 90. Mozart im Urteil der Zeitgenossen 91.

III. Ludwig van Beethoven 93

Das Zeitalter der Enttäuschungen 95. Bonaparte und die Befreiungskriege 95. Kunst und Wissenschaft 97. Musik 98. Beethoven 99. Lehrjahre 100. Klavierspiel 101. Äussere Lebensumstände und Taubheit 103. Künstlerisches Schaffen 105. Bettina 105. Goethe 107. Ende 108. Liebe 108. Sittlichkeit 109. Religion 110. Freiheit 110. Selbstgefühl 111. Freundschaft und Menschenliebe 113. Temperament 114. Äussere Erscheinung 115. Musik und Litteratur 116. Die Sehnsucht des Wortes nach dem Tone 117. Die Vereinigung von Dichtung und Musik 119. Die Romantiker 121. Die Welt des Tones 122. Das Wesen der Beethoven'schen Musik 123. Die Melodie 125. Die musikalische Form 126. Die Melodie als Bewegungseinheit 127. Aussermusikalische Beziehungen 129. Tonmalerei 130. Eroica 132. Pastorale 133. Antagonismus 134. Sehnsucht nach dem Worte 136. Neunte Symphonie 137. Fidelio 138. Die Form 141. Harmonik 142. Tonalität und Ausdrucksbedürfnis 143. Entwicklungsgang 145. Symphonien 145. Klavierwerke 147. Kammermusik 149. Ouverturen 151. Messen 151. Lieder 153. Schlussergebnis 154.

IV. Richard Wagner 155

Die freiheitliche und die nationale Bewegung 157. Das XIX. Jahrhundert 159. Richard Wagner 160. Abstammung und Jugendjahre 161. Paris 162. Reform, Revolution und Regeneration 164. Am Ziel 166. Künstler und Mensch 167. Egoismus 168. Mitleid und Wahrhaftigkeit 169. Fehler 170. Äussere Erscheinung 170. Wort, Ton und Gebärde im Drama vereinigt 170. Die falsche Verbindungsform der Oper 171. Einheit der Person 173. Wagner als Schauspieler 174. Mensch und Künstler 175. Jugendwerke 176. Der fliegende Holländer 177. Tannhäuser 179. Lohengrin 180. Instinkt und Theorie 181. Die Form des neuen Dramas 183. Die Meistersinger 185. Schriften 185. Die Kunst und die Revolution 187. Zukunftsmusik 188. Das Kunstwerk der Zukunft 189. Oper und Drama 191. Der entscheidende Wendepunkt 192. Form und Inhalt 193. Der Mythos 194. Der Ring des Nibelungen 195. Wagner und Schopenhauer 197. Tristan und Isolde 198. Parsifal 199. Das aus der Musik geborene Drama 201. Die dramatischen Ausdrucksmittel: Musik und Sprache 202. Unendliche Melodie 204. Leitmotiv 204. Harmonik und Instrumentation 205. Rückblick 206.

V. Was ist deutsche Kunst? 209

Die musikalischen Anlagen des Deutschen 211. Die Musik im deutschen Mythos 212. Wuotan 212. Ton und Licht 213. Das Giallarhorn 215. Wuotan als Gott der Tonkunst 215. Luft und Wasser 217. Wuotan als Subjekt der »Welt als Wille« 219. Die Musik bei den alten Deutschen 220. Verhältnis zur antiken Kunst 221. Volksmusik und Kunstmusik im Mittelalter 223. Dramatische Spiele 224.

Die germanische Baukunst 225. Urgermanischer Charakter der Gotik 227. Licht und Farbe 228. Ausdrucksbedürfnis und Kunstmittel 229. Die germanische Auffassung der biblischen Stoffwelt 230. Formschönheit und Gefühlsausdruck 231. Albrecht Dürer 232. Stoffe und Eigenart der Dürer'schen Kunst 233. Dürers Griffelkunst 234. Passionen 235. Die Tonkunst 236. Entwicklungsgang der abendländischen Musik 237. Das Verhältnis der deutschen Kunst zu Christentum und Mythos 238. Das Wesen deutscher Kunst 240. Kunst und Leben 241. Die Zukunft der deutschen Musik 242. Universalität und Innerlichkeit 243.

I

JOHANN SEBASTIAN BACH

Nicht die Entwicklung der Musik, sondern die Entwicklung des deutschen Geistes in der deutschen Musik soll Gegenstand dieses Buches sein. Ich gehe dabei von der Anschauung aus, dass der deutsche Geist auf keinem anderen Gebiete einen so günstigen Boden, sich in seiner ganzen Eigenart und vollen Reinheit zu entwickeln, gefunden hat, als auf dem der Musik. Ich möchte jedoch vor dem Missverständnisse geschützt sein, als meinte ich, nur in den hängenden Gärten des Tonlebens fände der deutsche Geist eine Stätte seiner Wirksamkeit, in ein Wolkenkuckucksheim müsse er flüchten, um dort eine von irdischen Interessen möglichst unbeirrte Entfaltung zu finden, entziehen müsse er sich allen Bedürfnissen des realen Lebens, um sich ein von ihnen unabhängiges, jenseitiges Heim zu suchen. Ich will nicht sowohl den Begriff: deutscher Geist verengern, als vielmehr den Begriff: deutsche Musik erweitern, — und die Berechtigung zu einem solchen Unternehmen glaube ich an der Hand meiner Ausführungen erweisen zu können.

Für die Periode, um welche es sich zunächst handelt, die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, einen besonderen Nachweis der Bedeutung der Tonkunst im nationalen Entwicklungsleben zu bringen, wird kaum notwendig sein. Hier sprechen allbekannte Thatsachen eine zu klare Sprache. Einzig und allein die Tonkunst war es, in der damals die Bestrebungen, deutsches Wesen wieder zur Geltung zu bringen, triebkräftige Macht zu gewinnen vermochten. Und als hätten sie hier so recht ihr Lebenselement gefunden, offenbarten sie in den Ausdrucksformen, welche das Tonleben ihnen zu Gebote stellte, eine Fülle von Gestaltungskraft, eine Tiefe ihres Ursprungs, eine Unerschöpflichkeit des ihnen zu Grunde liegenden Dranges, wie es ähnlich bei keinem anderen Volke zu finden ist. Heute erst vermögen wir zu überschauen, was Johann Sebastian Bach in jener Zeit für uns war, was er jetzt noch für uns ist.

Deutsches Volkstum im 17. Jahrhundert

Vollständig versiegt schien das geistige Entwicklungsleben des deutschen Volkes in der Zeit, aus welcher Bach hervorgegangen ist. Doch wie wir sehen werden, bloss für das oberflächliche Auge verschwunden, hatte sich der Genius der Nation in verborgene Tiefen gesenkt, um in der Folge nur um so mächtiger und gewaltiger hervorzubrechen. Einem unseligen Kriege, dem dreissigjährigen (1618 bis 1648), war ein noch unseligerer Friede gefolgt. Geschwächt und gedemütigt befand sich Deutschland einem schlimmeren Feinde gegenüber, als der war, den es in Schlachten zu bekämpfen gehabt hatte, widerstandsunfähig sah es sich dem Einflusse fremder Sitte und fremder Denkungsart preisgegeben. Vernichtet schien das Nationalbewusstsein, begraben der Einheitsgedanke. Hatten schon längst Bibel und römisches Recht die höchsten Geistesgüter des deutschen Volkes in Beschlag genommen, so bemächtigte sich nun all seiner übrigen Lebensäusserungen welscher Geist, welsche Mode, welsche Sprache; französisch parlierten die Höfe, der Italiener beherrschte das Theater, das Lateinische war die Sprache der Wissenschaft. Auf allen Gebieten zeigte sich deutsches Wesen zurückgedrängt, ja scheinbar erstickt. Vereinzelte schwache Zuckungen nur gaben von seinem Dasein Kunde — doch nicht als Anzeichen eines baldigen Todes, wie man wohl hätte fürchten können, sondern als Vorboten eines erneuten Wiederauflebens.

Wie glanzvoll und herrlich strahlte damals das herrschende Frankreich! Ludwig XIV., *Le roi soleil*, verfügte nicht nur über die politische Herrschaft, welche ihm seine siegreichen Heere sicherten; ihm stand auch die geistige Macht überragender Talente zu Gebote. Mit einem Molière, einem Racine, einem Corneille konnten die Lohenstein, Hofmann von Hofmannswaldau, Hunold nicht in die Schranken treten. Aber die Sonne des grossen Louis war eine untergehende. Der Glanz, den er dem französischen Königtume zu verleihen wusste, war ein Vorbote seines nahenden Sturzes.

Deutschland sammelte indessen seine Kraft von innen heraus. Ahnungsvoll gleichsam hatte man seit Langem empfunden, was in erster Linie lähmend auf die freie Entfaltung ureigenen Gemütslebens wirken musste. Die Sprache der Heimat fand sich dort, wo sie der freien Bewegung bedurfte, um ihre höchsten Ausdrucksformen zu entwickeln, beengt und verdrängt. »Kein grösserer Schade kann« nach Herder »einer Nation zugefüget werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenheit des Geistes und der Sprache raubt.« Und wie lange waren die Deutschen gezwungen, ihr Heiligstes in

einer ihnen fremden, ihrer Denkungsart widerstrebenden Sprache zu stammeln! Sehr richtig sagt derselbe Herder, einer der mächtigsten Herolde des Wiedererwachens volkstümlicher Anschauungsweise: »die lateinische Sprache war das unglückliche Werkzeug, das freien Nationen despotische Gesetze gab; durch sie machte der Römer zu Geiseln die Kinder und die Väter zu Sklaven, durch sie und die Wissenschaften, die mit ihr eingeführt wurden, wanden sie langsam Nationen das Schwert aus der Hand, dass sie den Arm entnervt sinken liessen und den Becher der Üppigkeit annahmen; durch sie suchten die Römer die Haine der deutschen Tapferkeit, Freiheit und Aufrichtigkeit zu zerstören; die Bewohner dieser Wälder in Städte und Schulen zu zwingen und sie mit Gelehrsamkeit und Unglück zu beschenken.« Und nicht minder entschieden bestätigt Fichte in den Reden an die deutsche Nation die Bedeutung der lebendigen wie die Nachteile einer toten Sprache für die geistige Entwicklung der Nation: »Beim Volke der lebendigen Sprache greift die Geistesbildung ein ins Leben; beim Gegenteil geht geistige Bildung und Leben, jedes seinen Gang fort.«

Darum waren auch alle Zeiten deutschen Aufschwunges von dem Bestreben begleitet, der deutschen Sprache die ihr zukommende Machtvollkommenheit zurückzugewinnen und sie damit wieder dem Ausdrucke des Volksgemütes zur Verfügung zu stellen. So war Luthers Bibelübersetzung eine deutsche That ersten Ranges. Was die Wiedergewinnung deutscher Laute insbesondere für die Entwicklung der Kunst, mit welcher wir uns zu befassen haben, bedeutet, soll später noch erörtert werden. Vorläufig sei auf diesen Zusammenhang nur hingedeutet, wenn ich erwähne, dass auch in der Zeit, von welcher jetzt die Rede ist, sich Symptome bemerkbar machen, die bezeugen, dass die Erkenntnis der ausschlaggebenden Wichtigkeit der Muttersprache für das Entwicklungsleben eines Volkes nicht vollständig eingeschlummert war. Leibnitz, der Philosoph, für dessen Theorie von der bestehenden Welt als der bestmöglichen die damaligen deutschen Zustände allerdings keinen überzeugenden Beweis abgaben, hat das Verdienst, die Bedeutung der deutschen Sprache für die Wissenschaft empfunden und für ihre Anwendung gewirkt zu haben. Gesellschaften entstanden, welche sich die Reinigung der deutschen Sprache von fremden Elementen zur Aufgabe machten, so der Palmenorden, die aufrichtige Tannengesellschaft, die deutschgesinnte Genossenschaft u. a. Die bedeutendsten darunter sind die Pegnitzer Hirtengesellschaft, der auch Opitz, Gryphius, Moscherosch, Logau an-

gehörten, und die später (1697) entstandene Leipziger deutsche Gesellschaft, deren Senior von 1727 an Gottsched war. Ich habe diese Gesellschaften Symptome einer richtigen Erkenntnis genannt; dass sie nicht mehr waren, lässt schon der Name Gottscheds erkennen, des Mannes, welcher bekanntlich die Ansicht vertrat, die Dichtkunst sei etwas, was man lernen könne, und damit bewies, dass er von der drängenden Macht, die den Sprachreinigungsversuchen einzig und allein hätte Kraft verleihen können, keine Ahnung habe.

Ein anderes, als diese ohnmächtigen Versuche war es, was uns Deutsche damals vor gänzlicher Verwelschung, vor vollständiger Vernichtung unseres Eigenwesens bewahrte. Das nämlich, dass der warme Lebenshauch der Sprache, als ihm für immer die Möglichkeit geraubt schien, im Worte sich frei zu entfalten, ein anderes Mittel fand, in das er sich flüchten konnte. In ihm fand er ein Werkzeug, wie kein anderes geeignet für sein organisch gestaltendes Wirken, ein Medium, in dem er sich voll ausleben und verbreiten, das er zu wunderbarem Blühen treiben konnte, so dass es ganz aufging in diesem Blütendrange, dass es sich seiner Gestaltungsthätigkeit wunderbar, bis in die feinsten Verzweigungen fügte, dass es, mit einemmale nach verdichteter Körperlichkeit ringend, aus sich heraus die abhanden gekommene Sprache des Gemütes wiedergebar, reicher, reiner und schöner, als sie je zuvor gewesen war — und dieses Mittel war der Ton, der Prozess aber, in dem sich dies vollzog, der Entwicklungsgang unserer deutschen Tonkunst.

Johann Sebastian Bach

Ihn darzulegen, wenden wir uns denn zunächst dem Manne zu, von welchem, übereinstimmend mit dem Gesagten, Richard Wagner schreibt: »Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhundertes der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes«.

Wie in triebkräftiger Wurzel erhält sich deutsche Stammesart und Sitte in jenen Schichten des Volkes am dauerhaftesten, die den Strömungen der Zeit in geringerem Masse ausgesetzt sind, als diejenigen, welche sich für vornehmlich berufen halten, Träger des geistigen Lebens zu sein. Bauern waren die Vorfahren des grunddeutschen Geschlechtes, aus welchem Johann Sebastian Bach hervor-

ging. Hohe musikalische Begabung zeichnete zahlreiche Angehörige der Familie aus. Im Jahre 1685, wahrscheinlich am 21. März zu Eisenach geboren, dem Orte, wo einst Wolfram von Eschenbachs Lieder erklungen waren, und wo Luther die Bibel in die deutsche Sprache übersetzt hatte, verlor er früh seine Eltern. Ein Bruder Johann Christoph, Organist zu Ohrdruf in Thüringen, nimmt sich nun seiner mit treuer Sorge an, und bereits mit 18 Jahren kann er als Violinist in die Dienste eines Prinzen von Sachsen in Weimar eintreten. Trotzdem gelingt es ihm erst spät, sich eine dauernde Lebensstellung zu erringen. Nachdem er zunächst in verschiedenen Städten des heimatlichen Thüringen bald als Organist, bald als Kapellmeister gewirkt hat, ohne es irgendwo allzulange auszuhalten — am längsten noch in Weimar (1708—1717) und Köthen (1717—1723) — wird er schliesslich als Kantor der Thomasschule und Universitätsmusikdirektor nach Leipzig berufen (1723), wo er, in den letzten drei Jahren durch zunehmende Schwäche des Augenlichtes an der Ausübung seiner Kunst mehr und mehr verhindert, bis zu seinem Tode (28. Juli 1750) verbleibt. Eine seiner Bedeutung entsprechende Wirksamkeit nach aussen hin, durch die er das Musikleben seiner Zeit erfolgreich hätte beeinflussen können, blieb ihm zeitlebens versagt. Bedrückt und eingeengt durch kleinliche und seiner unwürdige Verhältnisse, strömte er seine Seele in Tonschöpfungen aus, von denen er die grössten und gewaltigsten mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln nicht einmal ordentlich aufführen konnte. So ganz nach innen gerichtet war dieses unermüdliche Schaffen, dass ein Jahrhundert vergehen musste, bis die Welt anfing, seinen unerschöpflichen Reichtum, seine in ihren Folgen und Wirkungen selbst heute noch kaum zu übersehende Bedeutung auch nur zu ahnen.

Familienleben

Bach war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit seiner Base Maria Barbara Bach, die 1720 starb, darauf 1721 mit Anna Magdalena, Tochter des Kammermusikers Wülken zu Weissenfels, die ihn überlebte. Er hinterliess sechs Söhne und vier Töchter, zehn Kinder waren vor ihm gestorben.

Unser Meister war eine kerndeutsche Natur, nicht nur seiner Abstammung, sondern auch seinem ganzen Empfinden und Handeln nach. Der deutsche Geist, der nicht an den Höfen, nicht auf den Bühnen, nicht in der Gesellschaft jener Zeit zu finden war, hatte sich tief zurückgezogen ins deutsche Haus, in die Familie, in die Beschaulichkeit stillen Wirkens, wohin er von jeher geflüchtet war,

wenn es galt, sich vor dem feindlichen Anstürmen fremder Einflüsse zu retten und frische Kraft zu erneutem Widerstande zu sammeln. Die Traulichkeit der Familie war es, in welcher die Keime der Schaffenskraft Bachs, die zu weltüberschattender Entfaltung gelangen sollten, ihre erste Pflege gefunden haben. Den angeborenen Familiensinn verleugnet Bach nie. Mit seiner künstlerischen Thätigkeit ist er auf das innigste verwachsen. Im häuslichen Kreise fand die Tiefe und Inbrunst des Empfindens, welche seinen Schöpfungen die lebensvolle Bedeutung verleiht, ihre Nahrung, und die Weihe hehrer Kunst, deren er in seinem Schaffen teilhaft wird, auf seine nächste Umgebung zu übertragen, war sein rührendes Bestreben. Sehr angelegen liess er sich den musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht der ihm von seiner ersten Frau geborenen, hochbegabten Söhne Friedemann und Philipp Emanuel sein. Hauptsächlich ihrer Erziehung wegen hatte er Leipzig zum Aufenthalt gewählt. Er selbst unterrichtete sie in der Musik. Ein von ihm 1720 angelegtes »Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach« ist uns als interessantes Zeugnis seiner Methode erhalten.

Kam in einer Kirchenmusik eine Fuge vor, und er hatte seine Söhne bei sich, so sagte er nach den ersten Themeneintritten stets vorher, was der Komponist von rechtswegen mit dem Thema weiter machen müsse und was er möglicherweise machen könne. Fügte es sich dann so, wie er gesagt hatte, so freute er sich und stiess den Sohn an. Ging er ein oder das andere Mal nach Dresden, die Oper zu besuchen, so pflegte er seinen Liebling mit den Worten zum Mitgehen aufzufordern: »Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?«

Die zweite Gattin Bachs, Anna Magdalena, war als gewesene fürstlich köthensche Hofsängerin sangeskundig und beteiligte sich in dieser Eigenschaft, wie auch als getreue Kopistin an des Gatten musikalischer Thätigkeit. Einem Briefe des Meisters an Erdmann sei folgende, sein häusliches Musikleben beleuchtende Stelle entnommen: »Insgesammt sind sie« (seine Kinder) »gebohrene *Musici* und kann versichern, dass schon ein *Concert vocaliter* und *instrumentaliter* mit meiner *Familie formiren* kann, zumahle meine itzige Frau gar einen sauberen *Soprano* singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget«. Die Frau wurde auch seine Schülerin im Klavier und Generalbass. Gemeinsam geführte Notenbücher bekunden dies und weisen auf ihr inniges, zärtliches Verhältnis hin. Das eine hat die

Aufschrift: »Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin (Anno 1722)«, war also unmittelbar nach der Verheiratung begonnen worden. Den Inhalt bildeten zum grossen Teile die »französischen Suiten«, ein Choral, ein Bruchstück einer Orgelphantasie, eine Arie mit begonnenen Variationen und ein Menuett. Das andere dieser Notenbüchlein enthält u. a. von Anna Magdalena selbst geschriebene kleinere Stücke, Lieder, wie das ergreifende: »Schlummert ein, ihr matten Augen«, und Arien, darunter eine mit dem die Wärme der von Bach seiner Gattin entgegengebrachten Gefühle bezeugenden Text:

Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh'.
Ach wie vergnügt wär' so mein Ende,
Es drückten deine schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu.

Auch die Kantate für eine Sopranstimme: »Ich bin still vergnügt« dürfte für Anna Magdalena geschrieben worden sein. In der Zeit ihrer Entstehung war Bachs Hauskapelle in vollster Blüte. Die damalige Sitte gestattete die Mitwirkung einer Sängerin in der Kirche nicht, und so sorgte Bach durch eigene Kompositionen für die Bethätigung der Gaben seiner Frau im Hause. Diese stille Sinnesart, die ihr Genüge in glücklicher Zurückgezogenheit findet, giebt den Schöpfungen Bachs ihren eigentümlichen Charakter. So arbeitet Bach, um einen Ausspruch Wagners anzuführen, den uns Hans von Wolzogen in seinen »Erinnerungen« überliefert: »nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit; sie steckt schon ganz in ihm eingeschlossen«.

Lehrthätigkeit

Bachs Lehrthätigkeit beschränkte sich indessen nicht auf sein Haus. Auch würde man sie zu gering anschlagen, wenn man sie nur aus den Pflichten ableiten wollte, welche ihm seine Ämter auferlegten. Gerade diese gaben wiederholt Anlass zu Misstimmungen zwischen ihm und den vorgesetzten Behörden. Die Natur dieser Lehrpflichten wird man beurteilen können, wenn man den damals geltenden Grundsatz ins Auge fasst, dass die Singestunden dazu zu dienen hätten, nächst der Ehre Gottes die Verdauung der Schüler zu befördern. Bachs Meinung von dem Zwecke des Kunststudiums ging höher. Mit den Gesetzen der Kunst suchte er seinen Schülern auch ihren Geist mitzuteilen. Von den grossen deutschen Musikern ist er der einzige, um den sich zahlreiche Schüler scharen. Welcher Art seine Lehre war, dass sie insbesondere auch bestrebt war, neben der Übung der Technik tieferes

Kunstverständnis zu pflegen, bestätigen die Worte seines Schülers Johann Gotthilf Ziegler: »Was das Choralspielen betrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister, dem Kapellmeister Bach, so unterrichtet worden, dass ich Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte spiele«. Bachs lebensvolles Wirken trieb insbesondere in seinem Schüler und Sohne Philipp Emanuel frische Blüten, während dessen älterer Bruder Friedemann seine grössere Begabung verkommen liess. Philipp Emanuel Bach schreibt in seiner Selbstbiographie: »In der Komposition und im Klavierspiele habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt als meinen Vater«. Dass er seinem Lehrer Ehre gemacht hat, das beweist vor allem die Bedeutung, die er für die Entwicklung der Instrumentalmusik gewonnen hat, also gerade jener Gattung, welche über Haydn und Mozart bis zu Beethoven vornehmlich berufen war, den Geist deutscher Kunst steigernd zur Entfaltung zu bringen.

Charakter

In Bachs Charakter fällt vor allem der Zug echt deutscher Gläubigkeit auf. Darin war er ein echtes Kind seines Zeitalters, in dem alles, was das Menschenherz bewegte, in Formen religiöser Anschauung nach Ausdruck rang. Weit entfernt aber war Bachs religiöses Empfinden von dem Fanatismus der blutigen Kämpfe, an deren Nachwehen Deutschland auch damals noch zu leiden hatte. In den Tiefen seines Geistes gelangten die Kräfte, die in den Kämpfen der Zeitgenossen mehr zerstörend als aufbauend gewirkt hatten, zu positiv schöpferischem Gestalten. So bildet sein Schaffen gleichsam die produktive Kehrseite zu den vernichtenden Ausbrüchen, die im geschichtlichen Leben der Zeit so furchtbar gewaltet hatten. Mit den kleinlichen Auffassungen, die sich im Theologengezänke jener Epoche kundgaben, hatte Bachs Glaube nichts gemein. Dies lehrt uns in überzeugender Weise die jedes Herz bewegende, von konfessionellen Einflüssen unabhängige Wärme und Innigkeit des Empfindungsausdruckes seiner Tonsprache. Sie wird uns den richtigen Aufschluss über Bachs Denkungsart geben, wenn uns etwa seine Parteinahme für die kirchliche Orthodoxie in ihrem erbitterten Kampfe mit dem Pietismus befremden sollte. Für die Starrheit orthodoxer Gesinnung einzutreten, war gewiss nicht seine Meinung. Aber was die Pietisten mit ihrer neuen Lehre wollten, Verinnnerlichung, Vertiefung, Befreiung vom toten Buchstaben, das hatte ihm in höherem Masse, in überzeugenderer Weise bereits seine Kunst gewährt. Sie war es, die ihn über den Streit des Tages erhob. Ihrer lebensvollen Kraft gewiss,

wurde Bachs Fühlen zu wenig von den kirchlichen Streitigkeiten des Tages berührt, als dass er ihnen ein Gewicht hätte beilegen können, stark genug, ihn zur Abwendung vom Gewohnten und Hergebrachten zu vermögen. Anderseits war Bach zu sehr Künstler, als dass er sich auf die Dauer hätte beeinflussen lassen können durch eine Lehre, die, wie die pietistische, in ihren Folgerungen Poesie, Tanz, Freude an der Natur, schöne Künste, Vergnügungen und damit alles das, was Ausdruck drängenden Empfindens ist, als sündhaft verdammte.

Dass es Bach bei der Milde und Frömmigkeit seines Sinnes an Entschiedenheit nicht mangelte, hat er wiederholt bei Meinungsverschiedenheiten mit seinen Behörden, namentlich, wenn es sich um die Kunst handelte, bewiesen. Seine Streitfreudigkeit vermochte sich in einzelnen Fällen bis zum Ausbruch des *furor teutonicus* zu steigern. Im Zorne über einen Organisten riss er sich einmal die Perücke vom Haupte und warf sie ihm mit den Worten an den Kopf: »Er hätte lieber sollen Schuhflicker werden«. Die grösste Unbeugsamkeit und Entschlossenheit bekundete er, wenn es seine künstlerischen Ziele galt. Bei den häufigen Änderungen seiner Stellung war es ihm in erster Linie um den Gewinn für seine künstlerische Wirksamkeit zu thun; Vorteile für seinen Erwerb fielen demgegenüber nicht in die Wage. Wenngleich Bach sich in theoretische Betrachtungen, ausser wenn sie seinem Lehrberufe dienten, nicht einliess, war er sich doch in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewusst. 23 Jahre alt bezeichnet er dem Rate von Mühlhausen ausdrücklich als den Zweck seines Strebens, die gesamte kirchliche Kunst auf eine höhere Stufe zu heben. Seine Kraft kannte er und musste sie kennen. Ihm war jene echte Bescheidenheit eigen, die des eigenen wahren Wertes nicht vergisst. Dabei war er gegen andere nachsichtig und voll neidloser Anerkennung für die Bedeutung seiner Zeitgenossen.

Von seinem sittlichen Charakter sagt sein Nekrolog: »es mögen diejenigen davon reden, die seinen Umgang und seine Freundschaft genossen haben und Zeugen seiner Redlichkeit gegen Gott und den Nächsten gewesen sind«.

Bach liebte bei haushälterischem Sinn gastlichen Verkehr. Häufig wurde in seinem Hause Musik gemacht. Mit dem Opernkomponisten Hasse und seiner Frau, der berühmten Sängerin Faustina, war er nahe befreundet. Und, damit keine Eigenschaft des deutschen Gemütes fehle, sei noch seines Humors gedacht, von welchem einzelne Züge aus seinem Leben und Schaffen Zeugnis geben. Einmal seiner Orgel-

kunst wegen gelobt, sagte er: »das ist eben nichts Bewunderungswürdiges; man darf nur die rechten Tasten zur rechten Zeit treffen, so spielt das Instrument von selbst«. Ein Capriccio, aus den Jugendjahren stammend, das »die Abreise seines vielgeliebten Bruders« (Johann Jakob) in Tönen schildert, ahmt in humorvoller Weise Programmmusiken nach, wie sie damals (bei Kuhnau, Froberger u. a.) vorkamen. Es enthält: »eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten«, die förmlich in Tönen versinnlicht wird; »eine Vorstellung verschiedener *Casuum*, die ihm in der Fremde könnten vorfallen«; »ein allgemeines Lamento der Freunde«, endlich den Abschied, bei welchem das Posthornsignal in reizender Weise zur Verwendung kommt. In ernsterer Art hat Beethoven ein ähnliches Thema in seiner Sonate op. 81 in Es-dur *(les Adieux, l'Absence, le Retour)* behandelt. Desgleichen ist ein musikalisches Zeugnis Bachschen Humors die Kantate: Der Streit zwischen Phöbus und Pan, mit der komischen Arie: »Das macht der Wind«. Aber auch unbewusst brechen Züge von Humor in Bachs Werken hervor, jenes hohen Humors, welcher dem Grossen, Erhabenen lächelnden Blickes das Kleine, Unbedeutende gegenüberstellt, um in überlegener Anschauung die Versöhnung der Widersprüche zu finden. Wie die Bilder Albrecht Dürers enthalten auch die Tonwerke Bachs Einzelheiten aus dem Kleinleben, welche die grosse Handlung der Innigkeit unseres Gemütslebens nahe bringen sollen.

Äussere Erscheinung

Bachs äussere Erscheinung wird uns folgendermassen geschildert: Er war von mittelgrosser, wohlgebauter und kräftiger Gestalt. In seinem vollen Gesichte lag ein energischer Ausdruck, der einen Zug von Strenge und Herbheit bekundete und auf eine feste, unbeugsame Charakteranlage schliessen liess. Die ganze Erscheinung war achtunggebietend und würdevoll, dabei doch auch nicht frei von einer gewissen behäbigen Gutmütigkeit. Das Haupt, das der Sitte der damaligen Zeit gemäss für gewöhnlich mit einer weissen Perücke bedeckt war, wies eine bedeutende, sogenannte fliegende Stirn auf. Die Augen erschienen ihrer engen Lidspalten wegen nur klein, aber äusserst lebhaft. Darüber standen starke, dichte Augenbrauen. Die Stirn fand ihre entsprechende Fortsetzung in der unter einer starken Stirnwulst kräftig hervortretenden Nase. Ein besonderes Merkmal wies aber die untere Gesichtshälfte durch Hervortreten des Unterkiefers gegen den Oberkiefer auf.

Zu den vier zeitgenössischen Ölbildern, die uns Bachs Züge

überliefert haben, ist in neuester Zeit noch die interessante Büste getreten, welche Karl Seffner mit Benützung jener Porträts nach dem 1894 an der Johanneskirche zu Leipzig aufgefundenen Schädel des Meisters geformt hat.

Das war der Mann, von dem sein Freund Gessner schreibt: »Ich bin sonst ein grosser Verehrer des Altertums, aber ich glaube, dass mein Freund Bach und wer ihm ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schliesst« — und dessen Lebensbeschreibung der alte Musikschriftsteller Forkel mit den schönen, den Verhältnissen der Zeit gegenüber gewiss Zustimmung verdienenden Worten schliesst: »Und dieser .. Mann, ... der grösste musikalische Dichter und der grösste musikalische Deklamator, den es je gegeben hat und den es wahrscheinlich geben wird, war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland! Sei stolz auf ihn, aber sei auch seiner wert!« —

Wort und Ton

Das Schaffen Bachs, das wir nun eingehender zu würdigen haben, markiert innerhalb der Entwicklung der deutschen Tonkunst einen Wendepunkt allerbedeutsamster Art. Einige Betrachtungen allgemeiner Natur mögen dazu dienen, dies zu vollwürdigendem Verständnisse zu bringen. Zu sehr erblickt man in der Musik immer nur die Offenbarung gesetzmässig bestimmter Tonverhältnisse, in ihrer geschichtlichen Entwicklung nur das allmähliche Fortschreiten in der Erkenntnis dessen, was diesen Tonverhältnissen angemessen ist und ihre Verwendung zu kunstvollen Schöpfungen eigener Art erleichtert, als dass man sich besonders bestimmt fände nachzuforschen, wie denn das Tonleben zu anderen menschlichen Lebensäusserungen sich verhalte, und welchen Wert es demnach für die Gesamtentwicklung des menschlichen und insbesondere des deutschen Geistes beanspruchen könne. Selbst die sich der Beobachtung in allen Stadien der Musikentwicklung aufdrängenden engen Beziehungen zwischen Sprache und Musik haben noch wenig Anlass dazu gegeben, das Verhältnis dieser beiden Ausdrucksformen zu einander und ihre Wechselwirkung ernstlich in Betracht zu ziehen. Gerade dieses Verhältnis ist aber von der allergrössten Bedeutung.

Den gemeinsamen Ursprung nie ganz verleugnend sehen wir Wort und Ton trotz der später erfolgten Trennung immer und überall aufeinander angewiesen; bald sich suchend, bald sich fliehend hören sie nicht auf, sich gegenseitig zu beeinflussen, sei es im günstigen, sei

es im ungünstigen Sinne. Und so wichtig sind diese Wechselbeziehungen für die innere Geschichte des Tonlebens, dass man geradezu behaupten könnte: das jedesmalige Verhältnis des Tones zum Worte ist es, was den verschiedenen Epochen der Musikentwicklung ihr unterscheidendes Gepräge verleiht.

Seinem ursprünglichen Wesen nach ist der Ton unmittelbarer Ausdruck einer Gemütserregung. Als solcher entspringt er dem gleichen Lebenskeime wie die Sprache. Übertragung von Erregungszuständen des Gemütes auf andere und dadurch ermöglichte gegenseitige Verständigung über jene Zustände war die Aufgabe der ersten Sprachlaute. Je weiter nun diese primitive Übertragung von Gefühlszuständen durch den elementaren Ausdruckslaut zur Sprache in unserem Sinne, d. h. zur Mitteilung durch relativ willkürliche und konventionelle Zeichen (Worte) vertretener Begriffe an den Verstand sich fortentwickelt, desto mehr verliert der Sprachlaut seine ursprüngliche Fähigkeit, das Mitempfinden unmittelbar in Anspruch zu nehmen. Die der Anregung des Mitempfindens dienenden Ausdrucksformen aber bleiben, allerdings in fortwährender Abschwächung, stets mit den Sprachformen verbunden. Es sind dies die Melodik und Rhythmik der Sprache, deren allmähliche Loslösung und selbständige Weiterbildung dann zur Entwicklung der Musik geführt hat. Der Prozess dieser Verselbständigung soll noch näher beleuchtet werden. Vorderhand sei nur darauf hingewiesen, dass der Ausgangspunkt der christlich-abendländischen Musik dadurch charakterisiert wird, dass Ton und Wort ihr Verständnis für einander vollständig verloren hatten.

Die Musik des Mittelalters

Durch das Nebeneinandergehen beider in den ersten Versuchen der mittelalterlichen Tonkunst darf man sich nicht darüber täuschen lassen, dass von jenem lebendigen Ineinanderwirken, welches sich von den ältesten Zeiten, die wir verfolgen können, bis zur Ausbildung des griechischen Tonsystems kund giebt, in den Anfängen der abendländischen Musikentwicklung kaum die Spur einer leisen Erinnerung mehr vorhanden war. Weder im Gregorianischen Kirchengesange noch in den kontrapunktischen Gebilden der Niederländer hatte der Ton die Aufgabe, dem Worte als solchem gesteigerten Ausdruck zu verleihen. War doch der Sinn für das, was der Ton dem Worte zu leisten habe, in dem Masse verloren gegangen, dass der vielgepriesene Guido von Arezzo (gegen 995 geboren) den ernsthaften Vorschlag machen konnte, für die Vokale eines Textes bestimmte Töne zu wählen und darnach die Wortsilben zu einer Melodie zusammenzusetzen. Und nicht

viel besser war die Übung späterer Tonsetzer, die Tonfolgen von Volksliedern ohne Rücksicht auf ihren melodischen und rhythmischen Gehalt in ihre kontrapunktischen Kunstgewebe einzuflechten, wobei die Wahl frivoler, ja obscöner Lieder für Werke ernstester Richtung von der Gleichgültigkeit für die Ausdrucksbedeutung der Melodien Zeugnis gab. Gewiss konnte auch die dem Kultus dienende lateinische Sprache nicht dazu beitragen, das Bedürfnis nach einem mit ihrer Hilfe in Tönen auszudrückenden Gemütsgehalte zu wecken. Eine dem tastenden Versuche entsprungene, vorgefassten Regeln folgende, dem Gefühlsverständnis entzogene Musik hatte sich mit einer unverstandenen, an sich schon tieferer Innigkeit entbehrenden Sprache äusserlich verbunden, beide wohl gerade wegen ihrer Unverständlichkeit einem Kultus taugend, dem es mehr auf Erweckung einer dumpfen Scheu vor dem Unbekannten als auf innige Gemütsverständigung ankam.

Der deutsche Kirchengesang

Bis zur Reformation noch war der deutsche Kirchengesang etwas Seltenes. In einer 1494 erschienenen Art von deutschem Gesangbuche heisst es: »Nutz war es ynd dient wass zu Gottes Lobe, das die rychen Leyde, die do almusen geben, die Schuler darzu hielten, das sie söliche ymnos ynd gsange vor ihren Hewsern ybeden ynd sängen in einem büchlin, brief oder ysswendig, yff das disse nütz materi auch in gewohnheit der layen keme, damit sie also für andere schampere oder weltliche Lider gesungen würden«. »Item«, heisst es ebendort, »ob man disse materi nit wölte lassen öffenlich singen yff der gassen oder sunst, so magstu doch dyn gesinne das do heimen leren ynd sonderlich die Klosterfrawen ynd ander geistlich swestern«.

Eine Grossthat, nicht minder wichtig für die deutsche Musik, als die Bibelübersetzung für die deutsche Sprache, war daher die Einführung des deutschen Gemeindegesanges durch Luther. Wie innig er durchdrungen war von dem Gemütsgehalte der Muttersprache, lehren seine Worte: »Ich weiss nicht, ob man das Wort Liebe auch so herzlich und genugsam in lateinischer oder anderen Sprachen reden möge, dass es also dringe und klinge in das Herz durch alle Sinne, wie es thut in unserer Sprache«. Seine ausgesprochene Absicht war: »dass das Wort in Schwang gehe und nicht wieder ein Plärren und Tönen daraus werde, wie bisher gewesen ist«. Wie berichtet wird, hat Luther den deutschen Choralgesang »eingeführt, meistenteils gedichtet und zur Melodie gebracht«. Zu einigen Chorälen, wie z. B.: »Ein' feste Burg ist unser Gott« hat er, wie angenommen wird, auch die Melodie selbst erfunden.

Das Bedeutsame der Neuerung Luthers liegt darin, dass sich beim Singen eines verständlichen Textes die Beziehungen der Textworte zur Musik, ihr Bedürfnis, in dieser zu gesteigerter Aussprache zu kommen, und damit die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit von Wort und Ton wieder klar wahrnehmbar hervordrängen mussten. Auf diesen Zweck weist Luther hin, wenn er sagt: »Also soll auch die Musica all ihr Noten und Gesänge auff den Text richten«.

Die Entstehung der neueren Musik

Man wird aber nicht übersehen dürfen, dass Luthers deutscher Gemeindegesang auf eine bis zu einem gewissen Grade in sich bereits fertige Musik stiess, die, aus anderen Quellen genährt, keineswegs sofort eine Verschmelzung von Wort und Ton gestattete, in der beide mit all ihren Bedürfnissen restlos hätten aufgehen können. Wir haben gesehen, dass die abendländische Musik sich ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Sprache entwickelt hatte. In der Verwendung des Tones selbst aber nach seinen Natureigenheiten hatte sich allmählich immer deutlicher seine Bestimmung bemerkbar gemacht, dem Ausdrucke zu dienen. Aus den anfangs recht abenteuerlichen Zusammenstellungen gleichzeitig erklingender Töne ergeben sich allmählich die Gesetze der Harmonie; Ausdrucksbedürfnissen entsprechend ordnen sich die Töne immer mehr zu melodischen Folgen und nähern sich damit den rhythmischen Anordnungen und dem melodischen Gefühlsausdrucke der Sprache. In Palestrina (1514 oder 1515 bis 1594) gelangt das harmonische Prinzip zum vollen Durchbruch. Aus eigener Kraft, zunächst unbeeinflusst vom Worte, ja scheinbar sich von ihm abwendend hat der Ton diesen Prozess vollzogen. Diese Thatsache muss man sich klar machen, um ihn richtig zu würdigen. Nicht an der Hand der Sprache, nicht in der Vereinigung mit ihr, nicht an ihren Gliederungen und Wendungen hat sich zunächst die Ausdrucksfähigkeit unserer abendländischen Musik entwickelt, sondern aus sich selbst heraus und zwar in um so reinerer Weise, je ungehinderter sie sich aus eigener Kraft entfalten konnte. Die sich von aussen herandrängende Sprache war in ihrer Fremdartigkeit nur ein Hemmnis dieser Entwicklung, das um so unangenehmer empfunden wurde, je mehr sie Anspruch darauf machen wollte, dem Tone zu dienen. Dagegen ist dieser Entwicklung der Umstand zu Hilfe gekommen, dass im Volkslied ein von der Körperbewegung abgeleiteter Rhythmus noch Kunde gab von der Bedeutung der Musik als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Es konnte nicht ausbleiben, dass das anfänglich verständnislos von den Tonsetzern in ihre kontrapunktischen Gebilde

verwebte Volkslied allmählich einen seiner inneren Natur entsprechenden Rückeinfluss auf die Gestaltungen der Kunstmusik ausübte. Das erwachende Verständnis für die Bedeutung des Textes, das durch Luther so sehr gefördert worden war, gewährte dann dem Einflusse des Volksliedes auf den Kirchengesang immer mehr Raum.

Die Oper

Die Erkenntnis, dass die Tonkunst doch auch noch andere Aufgaben habe, als Gespinnste möglichst kunstvoll verschlungener Töne herzustellen und dem staunenden Verstande in ihren Verwicklungen anziehende Rechenbeispiele aufzugeben, hatte sich insbesondere mit der Bewegung, welche zur Erfindung der Oper führte (um das Jahr 1600), Bahn gebrochen. Die Erfinder der Oper machten den Kampf gegen den Kontrapunkt förmlich zu ihrem Losungsworte. »Unsere Musik«, sagt der an der Spitze der Bewegung stehende Graf Bardi, »scheidet sich heutzutage in zwei grosse Teile; der eine gehört dem sogenannten Kontrapunkt, der andere soll bei uns heissen: die Kunst gut zu singen.« Musik sei zuerst Sprache und Rhythmus, dann erst Ton. Damit wurde freilich das Kind mit dem Bade verschüttet. Weder die Musik jener Zeit war geeignet, sich mit der Sprache als vollgültiger Ausdruck der ihr zu Grunde liegenden Gemütsbewegungen zu verbinden, noch gab es eine Sprache, die in ihrer melodischen und rhythmischen Führung dem tonlichen Ausdrucke in ähnlicher Art, wie etwa die griechische, zugänglich gewesen wäre. Ton und Wort, die sich in ihrem Entwicklungsgange nach verschiedenen Richtungen und Absichten hin einander so sehr entfremdet hatten, in der Art einig und einheitlich zu verschmelzen, wie es von den Erfindern der Oper geplant gewesen war, wenn sie an eine Neuschöpfung der griechischen Tragödie dachten, das konnte unmöglich erreicht werden. In dem Bestreben, der Sprache nahe zu kommen, entfernten sie sich von dem, was Grundbedingung des musikalischen Ausdruckes ist; ihre Musik sank zu einem äusserlich an die Zufälligkeiten der Sprache sich anklammernden, lediglich mit etwas gesteigerten Accenten versehenen Recitieren der Worte herab. Waren in der alten kontrapunktischen Kunst Wort und Ton gleichgültig nebeneinander hergegangen, so sollte nun der Ton zum Diener des Wortes werden.

Die Überzeugung aber, dass die Blüte der Musik, die Melodie, ihre Gesetze ebensowenig aus den zufälligen Zusammenhängen von Worten als aus den Natureigenheiten des Tones allein zu schöpfen habe, machte ihren Einfluss auf allen Gebieten des Tonlebens in stets wachsendem Masse geltend. In der Oper suchte man, dem bloss

deklamierenden sogenannten *stilo rappresentativo* gegenüber, dort, wo gesteigerter Empfindungsausdruck sich nötig zeigte, den Anforderungen der Musik dadurch Rechnung zu tragen, dass man sie von der Rücksichtnahme auf die Sprache wieder fast ganz entband, indem man der Dichtung höchstens die Beeinflussung der Stimmung im allgemeinen gestattete, sonst aber die Tonfolgen nach dem Vorbilde der im Volksliede vorgefundenen Rhythmen als geschlossene Formen zu Arien gestaltete. Nebenher ging, um auch sprachlichen Anforderungen Rechnung zu tragen, das Recitativ. So teilten sich Musik und Sprache in den Besitz, den sie, um sich seiner voll und ganz erfreuen zu können, ungeteilt hätten verwalten müssen.

Weder in den kontrapunktischen Formen also, noch in der Oper war die Musik zur Sprache in ein Verhältnis getreten, das ihrer ursprünglichen Verwandtschaft entsprochen und eine gegenseitig fördernde Beeinflussung möglich gemacht hätte. Hier wie dort musste die Tonkunst sich zunächst nach anderen Hilfsmitteln umsehen, wenn sie zu gedeihlicher Entfaltung gelangen wollte. Um auf ihre Weise sprechen zu lernen, musste sie sich vom Worte abwenden, sie musste sogenannte absolute Musik werden.

Formalmusik und Ausdrucksmusik

Man pflegt die absolute Musik der Gesangs- oder Vokalmusik gegenüberzustellen und versteht unter dieser eine mit Worten verbundene, für den Gesang bestimmte Musik. Das Wesen der Sache trifft diese Unterscheidung nicht. Der Umstand, dass mit einer Musik Worte verbunden sind, verleiht ihr an und für sich noch keineswegs die Eigentümlichkeiten, welche auf einen inneren und tieferen Zusammenhang mit der Sprache hindeuten. Wir haben ja gehört, dass sich die Musik lange Zeit ziemlich gleichgültig verhalten hat gegen das mit ihr verbundene Wort und dass, wo sie den Worten gewaltsam Rechnung tragen sollte, wie in den Anfängen der Oper, sie sich dadurch in ihrer Entwicklung mehr gehindert als gefördert fühlte, so dass als schliessliches Ergebnis dieser Verbindung nicht die Entfaltung einer bestimmten Eigenheit der Musik, sondern einzig und allein die Beschränkung und Verkümmerung der ihr von Natur aus zukommenden Eigenart herauskam. Sind es doch auch gerade die Sänger gewesen, welche mit der Sucht, um jeden Preis ihre Kunstfertigkeit glänzen zu lassen, dazu beigetragen haben, dem Gesange seinen Ausdrucksgehalt abzustreifen und seine Tonfolgen nur dem Sinnenergötzen an gefälligen und Staunen erregenden Produktionen der Virtuosenkehle dienstbar zu machen. Will man daher den Namen »absolute Musik« beibe-

halten und darunter eine in ihrer Gestaltung von der Sprache unabhängige Musik verstehen, so wird man vieles von dem, was man als Vokalmusik bezeichnet hat, unter diesen Begriff mit einstellen müssen. Der zufällig begleitende Text ändert an dem Charakter einer solchen, unbekümmert um das Wort ihre eigenen Wege gehenden Musik so gut wie nichts.

Auch eine den Textworten entsprechende, in der tonlichen Gestaltung zum Ausdruck gelangende Stimmung bedeutet noch keineswegs die Erfüllung jenes sehnsüchtigen Verlangens, das dazu antreibt, Wort und Ton restlos ineinander aufgehen, beide zu einer organischen Einheit sich verbinden zu lassen. Vielmehr erhalten wir in diesem Falle eine Um- und Neuschöpfung, bei der das Wort zum Tonausdruck sich genau so verhält, wie irgend eine andere, die Stimmung hervorbringende oder beeinflussende äussere Anregung. Anderseits wird man der sogenannten absoluten, d. i. mit dem Worte nicht verbundenen Musik einen gewissen Zusammenhang mit dem, was auch im Worte Ausdruck zu gewinnen verlangt, nicht absprechen dürfen. Man wird im Gegenteil wahrnehmen können, dass gerade das Fernhalten des ihre freie Entfaltung störenden Wortes der Musik häufig eine Unmittelbarkeit und Lebendigkeit des Ausdruckes verliehen hat, in der sie sich als Aussprache überzeugendster und mitteilsamster Art, gleichsam als die Seele dessen, was die Sprache in Worten verkörpert, zu offenbaren vermocht hat. Will man daher den Erscheinungen der geschichtlichen Entwicklung des Tonlebens in ihrem eigentlichen Wesen beikommen, so wird man besser eine andere Unterscheidung wählen und die Musik, je nachdem sie ihr oberstes Gestaltungsprinzip nur in den natürlichen Tonverhältnissen und aus ihnen abgeleiteten Gesetzen eines angeblichen »Musikalisch-Schönen« erblickt, oder aber seelischen Entäusserungsbedürfnissen entspringt, in Formalmusik oder Ausdrucksmusik einteilen, oder klipp und klar gesagt, in vorgebliche und wirkliche Musik.

Tonkunst und Dramatik

In ihrer vollen Reinheit ist Musik innigste Aussprache des Gemütes. Als solche erzählt sie von Eigenem und Selbsterlebtem, aus den tiefsten Tiefen der Persönlichkeit holt sie ihren Inhalt. Sie ist Lyrik. Zur Dramatik erhebt sie sich ihrem Wesen nach nicht etwa dadurch, dass sie dargestellte Begebenheiten begleitet oder verschiedenen Personen in den Mund gelegt wird. Dramatischen Charakter gewinnt sie vielmehr erst dann, wenn sie mit der Innigkeit und Macht ihres Ausdruckes auch die Gebärde erfasst und so die Handlung als ihr

sichtbares Gegenbild aus sich heraus- und sich gegenüberstellt. Verschmilzt sie nicht in dieser Art mit der Handlung, so muss sie in der Verbindung mit ihr als sogenannte charakterisierende Musik ein gut Teil ihrer spezifischen Eigenart einbüssen.

Die richtige Ahnung ihres dramatischen Wesens hatte nun schon zu einer Zeit, in welcher eine Verschmelzung dieser Art ihrer eigenen Unzulänglichkeit und der Unfähigkeit der ihr zur Verfügung stehenden Sprache wegen nicht möglich war, zu einer durchaus verfehlten, unrichtigen Verwendung der Musik für dramatische Zwecke geführt. Und gerade dieses Verhältnis der Tonkunst zur Dramatik ist es, das uns die beiden teilweise gegensätzlichen, teilweise sich einander ergänzenden Erscheinungen Bachs und Händels offenbaren. Darüber werden wir uns klar werden müssen, wenn wir einerseits Bachs Bedeutung voll erkennen, anderseits Händel neben seinem grösseren Zeitgenossen die ihm gebührende geschichtliche Stellung anweisen wollen.

Händel

Händel ist von der Oper ausgegangen. Im Ringen mit den Schwierigkeiten, welche diese Kunstgattung der reinen Entfaltung seines Schaffensdranges entgegenstellte, musste sich dieser Riesengeist erschöpfen. In solchem Kampfe erscheint er mehr als streitender Held denn als spendender Genius. Ihm fehlt der gewaltige Freiheitstrieb des Genius nicht. Aber schon von Jugend an sind ihm die Glieder gefesselt. In den beengenden Formen italienischer Melodik, unter der Last des schwülstigen, nur dem Sinnenergötzen dienenden Opernapparates soll er wirken. Da fasst er alle Kräfte zusammen, um abzustreifen, was ihn hemmt. Im Oratorium glaubt er schliesslich das Ziel seiner künstlerischen Sehnsucht gefunden zu haben. Dieser Kunstgattung giebt seine Schöpferkraft ihre monumentale Bedeutung. Einer organischen Weiterentwicklung hat sie sich späterhin nicht fähig gezeigt.

Konnte doch auch das Oratorium, welches ein neuerer Forscher seltsamerweise »die germanische Oper« nennt, des Stofflichen, das der Musik Frohndienste auferlegt, nicht entraten. Man lobt an Händel die bewunderungswürdige Gabe der Charakterisierung. Sie beruht auf der dem Deutschen eigentümlichen Fähigkeit, sich mit dem Fremden abzufinden. Unter den Italienern war er, wie man rühmt, Italiener, unter den Israeliten Israelit, unter den Griechen Grieche, unter den Engländern Engländer. Und so war er in gleicher Weise, nämlich im Wege des Anempfindens, unter den Deutschen Deutscher. Händels Herz finden wir in seinen Werken bald hier, bald dort, doch selten in seiner Heimat. Überall hat er zu geben aus dem unerschöpflichen Schatze seines gewaltigen

Empfindens, ohne rückzuempfangen. So verleiht er seinen Stoffen die Macht und Wärme deutschen Fühlens; so führt er, was er mit bildender Hand erfasst hat, in unübertrefflicher Meisterschaft zur Vollendung, aber jenen Überschuss, der unverwendet für Zwecke zielbewussten Wollens, vergleichbar den stillwaltenden Keimkräften der Natur, fortzeugend zu immer neuem Gestalten und Umgestalten drängt, jenen weittragenden Anstoss, der über die unmittelbare Thätigkeit des Künstlers hinaus künftigen Zeiten neues Leben zuführt, indem er ihnen seine Gebilde zu neuen Ansätzen und organischer Weiterentwicklung überliefert, jene auszeichnende geschichtliche Bedeutung in der deutschen Kunst, wie sie einem Bach zuerkannt werden muss, sie vermissen wir bei Händel.

Gestalten, wie David, Jephta, Samson, Judas Makkabäus u. s. w. eine Sprache in den Mund zu legen, welche die Keime zur Fortbildung deutscher Eigenart in sich getragen hätte, konnte ihm um so weniger gelingen, je mehr er in angewandter Musik (so möchte ich die im Solde des Stoffes stehende sogenannte dramatische Musik der Zeit nennen) um das Verdienst treffender Charakteristik sich zu bemühen hatte. Wenn er im richtigen Gefühle seiner Sendung einmal sagt: »Wie kann ein Musicus etwas Schönes machen, wenn er keine schönen Worte hat«, so waren gerade ihm trotz Dryden und Milton die schönen Worte, in denen er ohne Zwang und Hemmnis voll und ganz seine Art hätte wiedergeben können, versagt. Schönes hat er geschaffen, Herrliches, aber fast jedes seiner wunderbaren Werke war ein Sieg nach hartem Kampfe, — und zwar, zum Teil wenigstens, immer auch ein Sieg über sich selbst. Seine grösste Stärke liegt in den Chören, hier, wo er unumschränkter als sonst in eigener Machtvollkommenheit gebieten und gestalten konnte, wo Anforderungen überlieferter Form und anzuwendender Charakteristik ihn weniger beengten als in den Arienformen und recitierenden Wendungen des Einzelgesanges. —

Bach als Dramatiker

Sebastian Bach ist nicht Dramatiker im landläufigen Sinne des Wortes. Seine Stoffe stehen in einem ganz anderen Verhältnisse zur Musik als die Oper der Zeit und auch als die Oratorien Händels, wenn wir einige wenige, darunter in erster Linie den alle übrigen Schöpfungen dieses Tondichters überragenden »Messias« ausnehmen. Die neutestamentarische Anschauungsweise hatte im deutschen Gemüte als ein ihm Verwandtes, seine unmittelbarsten Äusserungen triebkräftig Erfassendes, tiefe Wurzeln geschlagen. Nicht blosse Vorgänge boten

ihre Stoffe dem deutschen Kunstbedürfnisse dar, nicht Charakteristik von Personen, Zeiten, Orten, Völkern erheischte ihre Behandlung. Eine solche Charakteristik vermissen wir bei Bach vielmehr aus dem einfachen Grunde, weil das, was er in seinen Tönen sagt und wie er es sagt, nur ihn selbst wiedergiebt, weil alles ohne Zugeständnis an einen Stoff unmittelbar seinem Gemüte entspringt, weil alles urdeutsch ist im Gehalt wie in der Form. Händel musste für ein Publikum schreiben, Bach schrieb für sich allein. Die tief gemütvolle deutsche Kunst zieht in liebendem Verlangen Gestalten, in deren Wesen sie den Ausdruck ihres eigenen Fühlens erkennt, in die Heimat, kleidet sie nach ihrer Art, umgiebt sie mit ihrer Natur, verleiht ihnen ihre Herzenssprache. Mitten unter uns wandelt der Christus unserer alten Maler und Bildner, hier lässt er sich Hütten bauen, hier mahnt und lehrt er, umgeben von Jüngern, in welchen wir uns selbst in charakteristischen Zügen unseres Wesens wiedererkennen. Der deutsche Sinn will das, was seiner Natur verwandt ist, nicht bloss als ein Fremdes vor sich hinstellen, will es nicht bloss als ein ihm Unzugängliches anstaunen, will es nicht bloss als ein über ihn Erhabenes anbeten; in sich aufnehmen will er es vielmehr; ihm sein Innerstes erschliessen und Anteil gewähren an seinem eigenen Leben. Der Deutsche ist seiner ureigensten Anlage nach Idealist. Aus der Liebe seines Herzens heraus schafft er sich seine Welt, aus der Fülle dieser Liebe tränkt er sie und leiht ihr ein Leben, in dem er sich selbst wiedergiebt, wenn er sie vor seine Augen hinstellt, in dem er, was ihn mit Lust und Leid erfüllt, in ihre Adern giesst zu lebenskräftiger Bethätigung, in dem er sich mit ihr eins fühlt. Solcher Art war das Schaffen Bachs, solcher Art ist das aller unserer Grossen.

Instrumentalmusik

Im Gegensatze zu Händel ging Bach in seiner Entwicklung von der Instrumentalmusik aus. Seine besondere Anlage wurde hierin durch die äusseren Umstände unterstützt. Früh schon konnte er sich frei entfalten. Wie uns sein Nekrolog mitteilt, hat er sich durch Selbststudium zur Höhe seines Könnens emporgerungen. Durch das Betrachten der Werke berühmter Vorgänger und Zeitgenossen, wie durch eigenes Nachdenken hat er sich seine Fertigkeiten angeeignet. Dabei waren nur eigener Antrieb und freie Wahl für ihn bestimmend. Johann Jakob Froberger (Geburtsjahr unbekannt, gestorben 1667), Johann Pachelbel (1653—1706), Jan Reinken (1623—1722), Dietrich Buxtehude (1637—1707) waren solche unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen, deren Schaffen Einfluss auf das seinige gewann. Bekannt

sind die mühevollen Fussmärsche, die er als junger Mann von Lüneburg nach Hamburg und später von Arnstadt nach Lübeck unternahm, um dort die angesehenen Organisten Reinken und Lübeck, hier den noch berühmteren Buxtehude zu hören. Überdies gaben Bachs erste Stellungen ihm Gelegenheit, die erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten im Sinne seiner Neigung zu üben und zu erproben. In Arnstadt, Mühlhausen und namentlich in Weimar war es die Orgel, in Köthen dagegen Orchester- und Kammermusik, auf die er sich hauptsächlich angewiesen sah.

Mehr als der kontrapunktierende kirchliche Kunstgesang wurzelte die Instrumentalmusik des Abendlandes im Volke. So weit sie nicht aus der Begleitung oder Übertragung von Vokalmusik hervorgegangen war, hatte sie ihr Vorbild in Volkstänzen, und den ursprünglichen Trägern dieser volkstümlichen Kunst der instrumentalen Tanzmusik, den zünftigen Pfeifern und Geigern, darf, so wenig angesehen sie auch waren, ein namhafter Einfluss auf die Pflege und Erhaltung heimischer Empfindungsweise auf diesem Gebiete nicht abgesprochen werden. Die ältesten ausdrücklich für Instrumente geschriebenen Tonstücke sind Tänze. Der Rhythmus der Körperbewegung bei gesteigerter Erregung ist es, der hier der Instrumentalmusik Leben und Seele verleiht. Zum mächtigsten Träger der Instrumentalmusik hatte sich allmählich die Orgel herausgebildet. Als einziges während des Mittelalters in der Kirche geduldetes Toninstrument hatte sie zuerst dem geistlichen Gesang als Stütze und Begleitung gedient, so dessen reiche Entwicklung mitgemacht und endlich die ganze kunstvolle Vielstimmigkeit der kirchlichen Vokalmusik in sich aufgenommen. Anderseits war nach und nach ihre Technik auch beweglich genug geworden, um Elementen der weltlichen, tanzgeborenen Instrumentalmusik einen günstigen Boden zu freierer und kunstvollerer Entwicklung ihrer Eigenart bieten zu können. So gab sie mit ihren gewaltigen Tönen im Gotteshause dem tiefsten Ernste musikalischen Empfindens Ausdruck, ohne sich doch auch dem Reize weltlicher Klänge und Rhythmen, die sie zur Weihe höherer Kunstbethätigung emporhob, zu verschliessen. Tonstücke leichteren Stiles gesellen sich zu der die höchste Kunst der Zeit umschliessenden Fuge. Bach fand diese Formen bereits innigerem individuellem Gefühlsausdrucke zugänglich. So erlangte die Orgel mit der Zeit den Charakter eines Universalinstrumentes, in dessen umfassendem Ausdrucksbereiche alle die einzelnen Teilströmungen des damaligen Tonlebens sich vereinigt und verschmolzen

hatten. Erwägt man dazu noch die übrigen Vorzüge der »Königin der Instrumente«, die Grösse ihres Umfanges, der eine fast unbegrenzte Verwertung des der Musik überhaupt zu Gebote stehenden Tonmaterials erlaubt, die Mannigfaltigkeit ihrer Klangfarben, die hohe Ausbildung ihrer Technik, so kann es nicht wundernehmen, dass Bach sich vor allem dieses zu jener Zeit die Leistungen des heutigen Orchesters in sich vereinigenden Tonwerkzeuges bemächtigte, um es zum Vertrauten des Webens, Wogens und Stürmens seiner Seele zu machen.

Dass die Orgel trotzdem nicht das Ideal eines dem Gefühlsausdrucke dienenden Instrumentes war, darf dabei nicht verkannt werden. Ihre Mechanik gestattet keine unmittelbare Übertragung der menschlichen Ausdrucksbewegungen auf die erzeugten Töne. Diese kommen ohne Rücksicht auf unmittelbare körperliche Beeinflussung zustande. Die Berührung ihrer Tasten bringt nicht zugleich eine Übertragung körperlicher Bewegungen mit sich. Erst indirekt mit Hilfe der Register müssen Absichten, die auf Tonstärke und Klangfarbe gerichtet sind, ihr übermittelt werden. Ein vollendetes Instrument, das geeignet gewesen wäre, einem Bach vollständig zu Willen zu sein, gab es damals überhaupt noch nicht. Ein grosser Künstler lässt sich aber in seinem Schaffen durch die Fähigkeiten und Beschränktheiten der zu Gebote stehenden Kunstmittel weder bestimmen noch behindern. Sehen wir doch auch in der Behandlung des Klavieres durch Bach, wie unabhängig seine Phantasie von der Begrenztheit der damaligen Instrumente, Klavichord und Klavicimbel war, wie weit sie vorgedacht hat für ein Instrument der Zukunft, wie es erst die technischen Mittel einer viel späteren Zeit zu schaffen vermocht haben. Der Genius bedarf zu seinem Aufschwunge der Anregung durch äussere Mittel nicht. »Er will«, wie Goethe sagt, »auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindestraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub«. Wenn daher von Bach gesagt werden kann, er habe seinen Ausgang von der Orgel genommen, so sind es gewiss nicht die besonderen Eigenheiten dieses Instrumentes gewesen, die bestimmenden Einfluss auf die Natur seines Schaffens ausübten. Gerade was an diesem Schaffen das Bedeutsamste und Folgenreichste ist, der seine Tongebilde belebende, ihnen den warmen Hauch innigsten Empfindens verleihende Gemütsgehalt, konnte im Charakter der Orgel nur wenig Nahrung finden.

Bedürfte es äusserer Zeugnisse dafür, wie sehr sich Bachs Schaffen nicht als Erprobung von Eigenheiten eines Instrumentes, sondern als Entäusserung eines Bedürfnisses nach persönlicher Aussprache darstellt, so lieferte uns ein solches der Magister Birnbaum, wenn er von unserem Meister berichtet: »Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat, kennt er so vollkommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beider lenket, sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten«. Der warme, biegsame Ton der Rede also war es, an welchen Bach dachte, auch wenn er sich eines Instrumentes als Ausdrucksmittels bediente. In der Instrumentalmusik erblickt er keinen Gegensatz zum Gesang, etwa das freie Spiel der Töne, von dem moderne Anhänger der absoluten Musik schwärmen, vielmehr kommt es ihm auch beim Instrumentalspiel in erster Linie auf Herausarbeitung des gesanglichen Elementes an. Seinen 1723 als selbstständiges Werk zusammengestellten Inventionen und Sinfonien giebt er den Titel: »Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber den Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird u. s. w., am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen«. Der Musikschriftsteller Forkel bestätigt diese Auffassung, wenn er von Bach erzählt: »Bei Ausführung seiner eigenen Werke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber ausser dieser Lebhaftigkeit noch so viel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, dass jedes Stück unter seinen Händen gleichsam wie eine Rede sprach«.

Choralbearbeitungen

Als von besonderem Einflusse auf das Werden der musikalischen Form sei hier der Bachschen Choralbearbeitungen gedacht, deren wir eine grosse Zahl, insbesondere aus der Weimarer Zeit, besitzen. In der Choralbearbeitung findet das Werk Luthers seine unmittelbare Weiterbildung. Die Gliederung lässt entschiedene Textabschnitte, also eine Annäherung der formalen Tongestaltung an die des Wortes erkennen. Die Rhythmik des Chorales deutet auf das Volkslied und den ihm zu Grunde liegenden knappen Rhythmus der Tonbewegung hin. Trotz dieser durch das Wort beeinflussten Tongruppierung ist aber im Chorale doch niemals eine solche Abhängigkeit des Tones von Anforderungen des Wortes eingetreten, welche die Befriedigung der

spezifisch musikalischen Bedürfnisse unmöglich gemacht, oder auch nur erschwert hätte. Darum gab auch die Choralbearbeitung dem grossen Thomaskantor ganz besondere Gelegenheit, seine Eigenart zu entfalten.

Tanzmusik

Auch Tonstücke eigentlichen Tanzcharakters von volkstümlicher Frische und Ursprünglichkeit hat Bach geschaffen. Die Suite, eine der ältesten mehrsätzigen Instrumentalformen, bestehend aus einer Folge verschiedenartiger Tanzstücke (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue u. a.) hat er zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Diese Kunstform ist trotz des fremden Namens ein grunddeutsches Erzeugnis. Nach Italien gelangte sie erst nach 1660 unter dem Namen *Sonata da camera*, während ihre ersten Anfänge in Deutschland bis auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Ausserdem ist noch der Name Partie oder Partita für sie (auch von Bach) angewendet worden. Die hervorragendsten seiner hierhergehörigen Werke sind die französischen und englischen Suiten und die sechs Partiten.

Die Fuge

Kommt in Tanzstücken schon ihrer Natur nach die rhythmische Körperbewegung als formgestaltend zur Geltung, so ergreift das Bestreben klarer, leicht fassbarer Gliederung nach gleichem Grundsatze allmählich auch die grösseren Formen und tritt bei Bach in bemerkenswerter Weise in die Erscheinung, so namentlich auch in der Fuge. Die Fuge hatte sich als der Höhepunkt der kontrapunktischen Kunst aus der immer mehr vervollkommneten Anwendung der Gesetze des gleichzeitigen Zusammenführens verschiedener Stimmen herausgebildet. Sie beruht auf der Imitation (Nachahmung) und soll die Kunst bewähren, ein Thema durch Versetzung in verschiedene Stimmen und wechselvolle Behandlung in der Zusammenführung mit diesen zu einem Tonstück auszuspinnen. Ihr gestaltendes Prinzip lag zunächst in der Kombination. Auf diese bezogen sich auch ihre Regeln. Spricht man von der Form der Fuge, so sind damit diese Regeln gemeint, die zunächst die Überwindung der Schwierigkeiten im Auge haben, welche die gleichzeitige Fortführung zusammenklingender Stimmen einer übersichtlichen Gestaltung bereiten musste. Hindernisse, welche die natürlichen Tonverhältnisse in den Weg legen, sollten bewältigt werden. Der Künstler sollte sich als Meister in ihrer Besiegung erweisen. Nicht willig stellten sich in dieser Form die Töne als Vermittler einer freien Gefühlsaussprache ihm zu Gebote. Wenn er sie der Macht seines Geistes unterthan machen wollte, so hatte er zuvörderst ihren Trotz zu brechen, nachdem er ihn dadurch

herausgefordert, dass er den Ton sich rüsten liess, mit all den Anforderungen, die im Zusammenklange ihr Recht zu wahren suchen. Man hat die Architektur gefrorene Musik genannt. Dieser Vergleich ist vortrefflich, wenn er auf Tongebilde der geschilderten Art angewendet wird. Hier wie dort gilt es zunächst die Besiegung eines störrischen Materiales, dort die Überwindung der Schwere und ihre Dienstbarmachung zu einer ihrer Natur widerstrebenden Leistung, hier die Überwindung der Natureigenheiten des Tones, der im Zusammenklange gleichsam durch sie gebunden, nun trotzdem einem als freies Geistesprodukt sich darstellenden Aufbau zugeführt werden soll.

Was wir heutzutage Melodie nennen, freies Ausströmen von Tonfolgen aus dem inneren Drange nach seelischer Aussprache, das fand in den von der Form der Fuge unzertrennlichen Schwierigkeiten so viele Hindernisse, dass ihre Bedürfnisse dabei nicht auch noch zu Rate gezogen werden konnten. Diese melodischen Bedürfnisse sind es aber gerade, die jeder lebensfähigen Form erst ihre organische Gliederung verleihen müssen. Zwei formgestaltende Prinzipien sehen wir hier also miteinander in Widerspruch geraten, das eine beruht, wie gesagt, auf Kombination, das andere auf Ausdrucksgesetzen. Soweit die Geltung jenes ersteren Prinzipes reicht, das heisst, soweit die Gebilde der Tonkunst nichts anderes sind als die staunenswerten Ergebnisse einer kombinierenden Verstandesthätigkeit, haben auch jene recht, welche die Musik ein Rechnen mit Tönen genannt und ihre Formen auf Grundsätze der Mathematik zurückzuführen gesucht hatten. Falsch wird diese Ansicht erst, wenn sie vergisst oder leugnet, dass unsere Kunst ihr Wesen überdies in Formen ganz anderer Art geäussert und gerade in diesen ihre volle Lebenskraft kundgegeben, in ihnen die ihr eigentümliche Entwicklung gefunden hat. Es sind dies die Formen, die sie in innigster Verbindung mit den Ausdrucksbewegungen des menschlichen Körpers erscheinen lassen. Nicht die Regeln der Arithmetik sind auf sie anwendbar, sondern die der Statik, des Gleichgewichtes. Denn um diese handelt es sich zunächst, wenn eine Gefühlserregung den Körper erfasst, ihn zu rhythmischer Bewegung drängt, und die Lautgebärde, d. i. der Ton, mit begleitendem Gesange an dieser Bewegung teilnimmt. Diesem Rhythmus entspringt der Tanz als die ursprünglichste Gestalt der Musik, ihm in stets sich verfeinernder Fortbildung überhaupt die musikalische Form.

Offen ersichtlich tritt uns dieser Entwicklungsgang in Sebastian Bach vor Augen, dem Meister, der sich an der Grenzscheide der erlöschenden

Geltung des alten und der beginnenden eines neuen Formprinzipes befindet. Das ist seine vornehmste geschichtliche Bedeutung, in der er insbesondere auch, wie noch erläutert werden soll, als ein grosser Meister deutscher Kunst sich darstellt. Seine Fugenwerke zwingen uns geradezu, diesen Kampf der alten mit der neuen Form, den Sieg des Ausdruckes über die Kombination mitzuerleben. Beide sehen wir in ihnen vollgerüstet auf den Kampfplatz treten, und keineswegs werden die Regeln der alten Kunst von ihm etwa verlassen. Aber sein Schaffen erschöpft sich nicht in der Anwendung dieser Regeln von Thema und Gegenthema, Führer und Gefährte, Zwischensatz, Engführung u. s. w. Er beherrscht sie, wie keiner vor ihm, und daneben bleibt ihm noch die Kraft, seinen Fugenschöpfungen die Wärme seines Atems, die Innigkeit seines Empfindens und damit den Drang einzuhauchen, sich den Gesetzen, die dem Tanze, dem Liede, ja jeder ursprünglichen Musik ihre Gestaltung verliehen haben, zu fügen. Deutlich erkennen wir in den Bachschen Fugen neben ihrem kunstreichen Stimmengefüge die Gliederung nach den einfachen Gesetzen des Liedes. Stollen, Gegenstollen und Abgesang lassen sich klar in ihnen unterscheiden. Nicht der absolute Ton allein giebt uns in kunstvoller Verwendung allerlei Geheimnisse seines Wesens preis, das wunderbarste aller Geheimnisse ist es, das hier in einfacher, rührender Sprache laut wird, das Geheimnis des menschlichen Herzens. Nicht nur Zeugnisse grösster Meisterschaft sind Bachs Fugen, sondern auch — was uns mehr gilt — Seelenergüsse innigster, beredtester Art. Mit Recht sagt ein geistvoller Forscher von ihnen, dass sie zu dem Allermelodischsten gehören, was wir besitzen.

Die Harmonik

Im engsten Zusammenhange mit der Fähigkeit rhythmischer Gliederung steht die Erkenntnis der Bedeutung harmonischer Beziehungen. Dem Haupttone (der Tonika) tritt die Oberquinte (Dominante) als sein Gegensatz gegenüber. Der Wechsel von Tonfolgen, die dem Haupttone, mit solchen, die der Dominante angehören, gestaltet tonale Gruppierungen, die, mit rhythmischen Abschnitten zusammenfallend, deren Gliederung zu klarster Anschaulichkeit bringen. Mit dem Sinne für rhythmische Artikulierung wurde das Verständnis für die Bedeutung tonaler Beziehungen wach. Dies machte sich in den Gestaltungen der kontrapunktischen Formen deutlich bemerkbar. Schon in Vor-Bachschen Fugen, so bei Frescobaldi, dem »Vater des wahren Orgelspieles« (1583—1644) und seinem Schüler Johann Jakob Froberger greift der Wechsel von Tonika und Dominante formbildend ein.

Die Erkenntnis des Dominantcharakters der Quinte des Grundtones und des auf ihr sich aufbauenden Dreiklanges, ich meine die Erkenntnis, dass die Quinte zur Tonika gleichzeitig den Gegensatz und die Ergänzung bildet, sie bereitet nun auch die Herrschaft des heute geltenden Dur- und Mollgeschlechtes gegenüber den sogenannten Kirchentonarten vor. Wo das Gefühl für natürliche Tongesetze vorwaltete, wie im Volksliede und Volkstanze, bildete sich zuerst das Verständnis für die Bedeutung des Dur- und Mollgeschlechtes gegenüber den altgriechischen Theorien entnommenen Kirchentonarten heraus. Während die Gelehrten sich noch den Kopf darüber zerbrachen, ob es 8, 12 oder 15 Tonarten gebe, wendeten nach dem Zeugnisse des Schriftstellers Glareanus, eines Verfechters der Zwölfzahl der Kirchentöne (1488—1563), die Geiger und Pfeifer bereits die einfachen Dur- und Mollskalen an. Von selbst mussten mit dem Sinne für harmonische und rhythmische Gliederung die den natürlichen Tonbeziehungen entsprechenden Tonarten immer mehr in ihr Recht eintreten. Der gegensätzliche Charakter der Dur- und Molltonart wurde früher empfunden, als klar erkannt. So lässt Carissimi (1604—1674) ein und dasselbe Motiv den lachenden Demokrit in Dur, den weinenden Heraklit in Moll singen. Man wird dabei an den Maler erinnert, der mit wenigen Strichen ein lachendes Gesicht in ein weinendes verwandelt. Die Gegenüberstellung von Dur und Moll verleiht der Musik eine dem Bereiche der Empfindungen (Lust und Leid) entnommene Zweiteilung, durch die sie menschlichem Ausdrucke zugänglicher wird. Als der Kantor Johann Schelle (1648—1701) den von ihm hochbewunderten Musikdirektor an der Thomaskirche zu Leipzig Johann Rosenmüller fragte, was er von den alten *Modis musicis* halte, antwortete dieser lächelnd, er kenne nur jonisch und dorisch (Dur und Moll). Obwohl bei Bach Kirchentonarten gelegentlich noch in Anwendung kommen, kann doch behauptet werden, dass sein musikalisches Denken sich entschieden in den Verhältnissen der natürlichen Tonarten bewegt. Sein Klavierbuch Anna Magdalena Bachs kennt nur zwei Tonarten, eine mit grosser und eine mit kleiner Terz, die jonische und äolische (Dur und Moll). Wir bedürfen aber gar nicht dieses theoretischen Zeugnisses. Bachs gewaltiges Schaffen, den tiefsten Quellen der Natur entströmend, beweist, dass er sich auch der ihnen entsprechenden Ausdrucksmittel zu bemächtigen wusste.

Der Gebrauch der Kirchentonarten ist, wie so vieles in der Entwicklung des abendländischen Tonwesens, nur einem Missverständnisse

Die Kirchentonarten

entsprungen. Nicht nur dass die Kirchentonarten nicht den gleichnamigen griechischen Oktavengattungen entsprechen — das würde sich nur auf die Benennung beziehen —, jene griechischen Oktavengattungen hatten nur das Nacheinander der Töne im Auge, nicht aber auch ihr gleichzeitiges Erklingen in Accorden. Zusammenklänge derart, wie sie die abendländische Musik in ihren Accordfolgen verwendet, kannten die Griechen nicht. Die Verwendung der Töne zu Zusammenklängen ist dem Wesen der griechischen Musik durchaus fremd. In der Nacheinanderfolge der Töne nur, im melodischen Ausdrucke offenbart die griechische Oktavengattung ihren eigentümlichen Charakter. Dieser ergiebt sich aus der Stellung, die der Halbton, oder auch andre Intervalle, die kleiner als ein Ganzton sind, in der Reihe der Töne einnehmen. Aber der Zusammenklang von Tönen einer so gebildeten Tonart, wie er in der abendländischen Musik zur Anwendung kam, ist mit diesem Charakter durchaus unvereinbar. Er entspricht auch nicht einmal der von den Griechen unbewusst mitempfundenen Harmonie ihrer Tonfolgen, die sich doch nur aus näheren oder entfernteren Beziehungen der mitklingenden Teiltöne ergeben konnte, vielmehr widerspricht er solchen geradezu. Nicht aus den einer Tonfolge nach den Bedürfnissen ihres melodischen Ausdruckes eigenen harmonischen Beziehungen sind die Zusammenklänge und Accordfolgen der Kirchentonarten entstanden, sondern einerseits aus der missverstandenen Anwendung griechischer Theorien, anderseits aus den durch Experiment erzielten Erfahrungen über die Möglichkeit dem Ohre nicht durchaus widerstrebender Zusammenklänge. Die menschlichen Sinne ertragen vieles, was ihren natürlichen Bedürfnissen nicht entspricht, und so haben sie auch die Harmonien der Kirchentonarten ertragen. Gerade das Befremdende ihrer Harmonik mochte mit dazu beigetragen haben, eine gewisse Scheu und Ehrfurcht vor einer Kunst zu erwecken, die sich nicht ganz dem Verständnisse erschloss, und so mag auch die selbst heute noch nicht vollständig aufgegebene Anwendung der Kirchentonarten für Kultuszwecke ihre Erklärung finden. In diesem Sinne passt der Name: Kirchentonarten sehr gut. Nur möge man für sie keine andre Art des Verständnisses auftreiben wollen. Gestehen wir es lieber offen: Sie sind für unser Ohr fremdartig, wie etwa für unser Auge die symbolischen Tiergestalten indischer oder ägyptischer Tempel, die uns als Symbole bedeutungsvoll erscheinen, niemals aber gleich natürlichen Bildungen vertraut werden können. Sie klingen steif, unbeholfen, widernatürlich,

und nur das Bestreben des Ohres, Toneindrücke, die es aufnehmen muss, nach Möglichkeit im Sinne natürlicher Klanggebilde aufzufassen — wie ja auch das Auge Linien und Formen auf menschliche und tierische Gestalten zurückzuführen liebt, — hat auch diesen Accordfolgen ein gewisses Mass des Verständnisses gesichert.

Die Kirchentonarten sind insbesondere nicht geeignet, dem alle Form bestimmenden Gesetze des Gegensatzes zum Durchbruch zu verhelfen. Es ist daher meines Erachtens ein grosser Irrtum zu meinen, die Anwendung der den Gesetzen der Natur wie des Ausdruckes entsprechenden Tonarten (Dur und Moll) sei nur Geschmackssache, und die Zeit der Herrschaft der Kirchentonarten unterscheide sich in Bezug auf den Tonsinn von der unseren nur durch die Verschiedenheit des Geschmackes. Gewiss ebensowenig, als etwa die Bildnerei der Ägypter von der der Hellenen.

Der Zug der ganzen Tonentwicklung ging dahin, die Geschmacksunzulänglichkeit, welche die Kirchentonarten duldete, zu beseitigen. Nicht willkürlicher Wahl verdankt die Diatonik unserer Zeit ihren Sieg, sondern der unablässigen Thätigkeit des Ausdrucksbedürfnisses einerseits, des Ohres andrerseits. Ihrem vereinten Streben, alles, was sich ihren Forderungen nicht anbequemte, auszuscheiden, gelang es, das Mittel, dessen sie zu gegenseitiger Verständigung bedürfen, immer mehr zu klären und zu läutern.

Die gleichschwebende Temperatur

Von grösster Bedeutung für die Entwicklung der Musik war in diesem Zusammenhange auch das Aufkommen der gleichschwebenden Temperatur, die seit Anfang des 16. Jahrhunderts theoretisch erörtert, aber erst um das Jahr 1700 grundsätzlich aufgestellt wurde. Unter Temperatur versteht man die Regelung der in der musikalischen Praxis notwendigen Abweichungen von der akustischen Reinheit der Tonintervalle. Wie eine kurze Überlegung zeigt, würde es nämlich unmöglich sein, die unendliche Vielgestaltigkeit der in unserer Kunst wirklich gebräuchlichen Tonwerte zu bewältigen, wenn man sie alle in ihrer natürlichen Stimmung benutzen wollte. Man hilft sich damit, dass man annähernd zusammenfallende Tonwerte identifiziert (z. B. gis = as, a als Terz der Unterquint von c = a als dritte Oberquint desselben Tones u. s. w.). Dadurch entstehen Unreinheiten, die eben durch die Temperatur ausgeglichen, d. h. möglichst unfühlbar gemacht werden müssen. Die Temperatur kann nun ungleichschwebend oder gleichschwebend sein. Im ersteren Falle wählte man einige reine Werte, wie z. B. die der auf C aufgebauten Grundskala, welche die

anderen mitvertreten mussten. Dadurch wurde die bevorzugte C-dur-Tonart zwar ganz rein erhalten, alle anderen aber umso unreiner, je weiter sie sich von jener entfernten. Dagegen verteilt die gleichschwebende Temperatur die Unreinheit auf alle Intervalle, indem sie die Oktave in zwölf genau gleiche Teile teilt. Damit werden alle Tonarten in Bezug auf Reinheit gleichwertig, und ein jeder dieser zwölf Teiltöne kann zum Ausgangspunkt einer allen übrigen in ihrer Intervallenfolge durchaus gleichen Dur- oder Molltonart gemacht werden. Dadurch dass die gleichschwebende Temperatur es ermöglicht, in jedem Tone verschiedene Intervallbedeutungen, die er im natürlichen Systeme hätte, zu vereinigen (Enharmonik), erlaubt sie, alle denkbaren Intervalle auf ein verhältnismässig einfaches Tonsystem zurückzubeziehen, innerhalb dessen sie dann die verschiedensten Bedeutungen annehmen können. Der Aufbau des alle Tonarten umfassenden Systems und damit die freie Modulation, d. i. der Übergang aus einer Tonart in eine beliebige andere, ist dadurch eigentlich erst möglich geworden. Die Intervalle haben an Naturreinheit eingebüsst, aber unendlich an musikalischer Verwendbarkeit gewonnen. Das Ohr duldet jene Einbusse, ja es nimmt die den Natureigenheiten des Tones widersprechende Anordnung mit Begierde auf. Daraus geht hervor, dass es letzten Endes durch ein stärkeres Bedürfnis, als das nach sinnlichem Wohlklang, dem ja die natürliche Reinheit der Töne am besten entspräche, bei seiner Einflussnahme auf die Tongestaltungen geleitet wird. Es ist dies das Bedürfnis nach Verwendbarkeit im Sinne geistiger Absichten. Diese geistigen Absichten — wobei ich nicht etwa an ein bewusstes Wollen denke — zielen darauf ab, durch das Mittel der Töne seelischen Entäusserungsbedürfnissen Ausdruck zu geben. Auch hier sehen wir, dass es nicht der sinnliche Tonreiz war, der bei der fortschreitenden Entwicklung des Musiklebens die massgebendste Rolle gespielt hat, dass vielmehr eine stärker wirkende Macht daran beteiligt war, der im Falle eines Konfliktes die Anforderungen des Tonreizes bis zu einem gewissen Grade weichen mussten. Diese stärkere Macht war aber nichts anderes als das Ausdrucksbedürfnis. Sie ist es, die dem Schaffen unserer Grossen seine Bedeutung verleiht und eine lebendige Fortentwicklung ihrer Kunst ermöglicht.

Das wohltemperierte Klavier

Es bedarf wohl keiner Versicherung, dass Bach, der grosse Meister des Ausdruckes, die neue Errungenschaft der gleichschwebenden Temperatur sich sofort zu eigen gemacht hat. In seinem herrlichen

Fugenwerke, dem »wohltemperierten Klavier«, legt er auch ein äusseres Zeugnis dafür ab. Dieses grundlegende Werk für das Studium der Komposition, diese Quelle unerschöpflichen Genusses für jeden, der Sinn hat für die edelsten Bewegungen des Gemütes, das zugleich ein unentbehrliches Handbuch für den ernsten Klavierspieler bis auf den heutigen Tag geblieben ist, dieses Wunder hat Bach geschaffen, ohne wohl selbst an eine Herausgabe zu denken. Übungs- und Bildungsstoff für Klavierspieler sollte es bieten. Nicht bewusste Absicht ist es, was den Schöpfungen des Genius ihren Wert verleiht. Unbewusst spendet er das Echte aus den Tiefen seines Gemütes, weil er nicht anders kann. Dafür giebt es kaum eine überzeugendere Bestätigung als die den gewollten Zweck so weit überragende Bedeutung des »wohltemperierten Klaviers«. Die Neuzeit erst hat diese Bedeutung voll erkannt. Erst einem Vortrage, der nicht bloss den kunstvollen kontrapunktischen Aufbau dieser Tonstücke zu klarer Darstellung bringt, sondern auch der Ausdrucksbedeutung ihrer rhythmischen und tonalen Bewegungen gerecht wird, erschliessen sie ihren tiefsten Gehalt. Als Stimmungsbilder bezeichnet sie mit Recht ein Forscher unserer Zeit. Nicht kalter Berechnung, sondern tiefer Erregung verdanken sie ihre Form, die sich durchaus nicht bloss durch gegebene Gesetze bedingt zeigt, sondern ebensosehr auch durch innere Notwendigkeit, durch das, was ich die Logik des Herzens nennen möchte.

Weitere Instrumentalwerke

Wir verweilen noch bei Bach als Instrumentalkomponisten und behalten die Beleuchtung des Verhältnisses seiner Musik zum Worte einer besonderen Betrachtung vor. Auf dem Gebiete der Fuge seien ausser dem »wohltemperierten Klavier« das von seinem Sohne Philipp Emanuel veröffentlichte Werk »Die Kunst der Fuge« und eine grosse Anzahl gewaltiger Orgelfugen erwähnt, von denen die Neuzeit vieles erst wieder ans Tageslicht gefördert hat. Auch sie verdanken dieses erneute Leben nicht der Erkenntnis ihres kunstvollen Aufbaues, sondern dem frischen Pulsschlage, der ihrem Körper die Wärme eines kraftvollen, herrlich gegliederten Organismus verleiht. Denn weder der Fuge als Kunstform, noch der Orgel als Instrument wohnt selbst eine solche Lebensfähigkeit inne, und wenn Mattheson sagt: »Deutschland bleibt doch ganz gewiss das wahre Orgel- und Fugenland«, so hat er als Prophet mit rückwärts gewandtem Antlitz gesprochen.

Von grösster Bedeutung sind die Präludien, die den Fugen Bachs vorangehen. In ihnen ergeht sich sein Geist ganz frei und ungehemmt. Hier sammelt er sich gleichsam zur Einkehr, hier regt er sein

Innerstes auf, indem er es zur Teilnahme am Werke einlädt. In ungebundener Rede offenbart er hier, was ihn bewegt; durch kein Gesetz und keine Regel gefesselt, kann sich sein Genius hier in edler Nacktheit geben, wie ihn Gott geschaffen hat. So steigert sich der lyrische Ton seiner Vorspiele nicht selten bis zum dithyrambischen Schwung, wie in der chromatischen Phantasie, deren Kühnheit und Tiefe des Ausdruckes uns die Sprache eines Beethoven vorahnen lässt. Ihre Bedeutung erkannte der alte Musikschriftsteller Forkel, wenn er über sie schrieb: »die chromatische Phantasie ist einzig und hat nie ihres gleichen gehabt«. Noch sei ihrer Eigenartigkeit wegen die Fuge über die vier Töne seines eigenen Namens B-A-C-H angeführt, mit der er unter sein reiches Lebenswerk gleichsam die abschliessende Namenssignatur zu setzen gedachte. 239 Takte hat er noch ausgeführt, über der Vollendung ereilte ihn der Tod. Auch früher soll er schon einmal eine (nicht erhaltene) Komposition über seinen Namen geschrieben haben. Erinnert ein solches Hineingeheimnissen aussermusikalischer Beziehungen in die Welt der Töne einerseits an die Einfälle der Niederländer, so weist es anderseits auf den Romantiker Schumann hin.

Es würde zu weit führen, wollte ich die vielen anderen Instrumentalwerke, die uns Bach hinterlassen hat, — Stücke für Klavier, Orgel, Klavier mit anderen Instrumenten, Violine allein, Gambe, Laute und die von ihm selbst erfundene *Viola pomposa*, — auch nur aufzählen. Charakter und Eigenart all dieser Inventionen, Symphonien, Suiten, Phantasien, Toccaten, Konzerte, Sonaten, und wie sie sonst heissen mögen, eingehend zu schildern, wird überdies nach den vorangegangenen Erörterungen kaum nötig sein. Soweit sie für die Fortentwicklung der Musik von Bedeutung geworden sind, findet das bereits Gesagte auch auf sie Anwendung. Nicht allein mit der obenerwähnten *Viola pomposa* versuchte sich Bach als Erfinder oder Verbesserer von Instrumenten. Unter anderem konstruierte er auch das »Lautenclavicimbal«, um der Kürze des Tones der damals gebräuchlichen Klaviere abzuhelfen. Immer war es ihm bei solchen Experimenten darum zu thun, die musikalischen Ausdrucksmittel über die Beschränktheit des von der Zeit Gegebenen hinaus zu erweitern. In diesem Sinne nahm er auch Einfluss auf die Spieltechnik der Instrumente. Der Gebrauch des Daumens beim Orgel- und Klavierspiel war vor ihm nicht allgemein üblich, wenn gleich auch schon andere darauf verfallen waren. Zur Methode erhoben wurde er erst durch ihn.

Ich habe darauf hingewiesen, welche Bedeutung es hatte, dass sich unser Meister in seinem Schaffen nicht an das Wort, nicht an von aussen gekommene, seiner Seele fremde Stoffe band. Das ist das Kennzeichnende an ihm, dadurch unterscheidet er sich von anderen, deren hohe Begabung im übrigen nicht angezweifelt werden soll, damit wird er der Fortbildner der Musik im Sinne deutscher Kunst. Dies verleiht auch seinen sogenannten Vokalkompositionen ihren eigentümlichen Charakter. Er stellt sich in ihnen keine Anforderungen, denen er sich erst anbequemen müsste. Er bearbeitet nicht von aussen gegebene Stoffe nach Art der Oper oder des Oratoriums. Seine Stoffe bewegen sich, wie die Albrecht Dürers, ausschliesslich im Anschauungs- und Empfindungskreise des Neuen Testamentes, wie der deutsche Geist es sich zurecht gelegt hatte. Nicht als Fremder hatte er an sie heranzutreten, um sie mit zwangvoller Mühe zu bewältigen. Vielmehr fiel das christliche Empfinden in seinen Tiefen zusammen mit dem eigensten Fühlen des Deutschen. Nur die äussere Gewandung, in der es erschien, hatte die damalige Zeit den Erzählungen der heiligen Bücher entnommen. Deshalb konnte sich die deutsche Kunst der neutestamentlichen Stoffwelt bemächtigen, ohne ihrem eigenen innersten Wesen untreu zu werden. War es doch im Grunde immer nur das Fühlen unseres Herzens, das aus dem Munde dieser christlichen Gestalten zu uns sprach und darum auch unserem Mitempfinden sich unmittelbar verständlich zu machen wusste. Losgelöst von allem äusserlichen und willkürlichen dogmatischen Beiwerk gelangten die drei christlichen Kardinalgefühle: Glaube, Liebe, Hoffnung in dieser Kunst zu allgewaltigem Ausdruck. Und wie es einst im Wunderbaue gotischer Dome tote Steine beredt gemacht, auf dass sie lautes Zeugnis ablegten für die Grösse deutschen Geistes, wie es starren Formen und Gestalten warmes Leben eingehaucht, wie sich die gleichgültige Kälte trockener Farben an ihm zu lodernder Glut entzündet hatte, so sollte dieses Empfinden nun, frei von jeder stofflichen Vermittlung und Beschränkung, zu unmittelbarster Wirkung gelangen durch das recht eigentlich im Dienste des Gemütes stehende Ausdrucksmittel des Tones.

Vokalkompositionen

Man unterschätzt die Bedeutung Bachs, wenn man ihn, wie oft geschieht, als Kirchenkomponisten bezeichnet und seine Kunst unter den Begriff: Kirchliche Musik einreiht. Weit über den Dienst äusserer Zwecke, und wären es die der Kirche, erhob sich sein Genius. Nur der Aussprache dessen, was seine eigene Brust bewegt, dient all sein Schaffen, und nur deshalb konnte diesem Schaffen auch ein nie ver-

siegender Quell allgemein menschlichen Empfindens tiefster, heiligster Art entströmen, weil Bach niemals und nirgend etwas anderes geben will, als sich selbst. Sein eigenes, jeder Konvention entzogenes Fühlen ist es, das in allen seinen Werken Gestaltung gewinnt, er selbst ist es, der aus dem Munde seiner Personen zu uns spricht. So konnte seine Musik selbst da den Charakter reinster Lyrik bewahren, wo sie sich scheinbar an einem fremden äusseren Stoffe inspiriert hatte. Wo er zu wählen hat zwischen der Hingabe an den äusseren Stoff und der unbedingten Treue gegen sich selbst, zieht er allemal das letztere vor. Er charakterisiert nicht im Sinne der Betonung äusserer Merkmale, er belebt nur alles, was er schafft, mit dem warmen Atem seiner eigenen Brust und haucht ihm damit sein volles reiches Leben ein. Wo ihm Wort und Gestalt nicht bis zur Fähigkeit solcher Verlebendigung entgegenkommen, da verhält er sich ihnen gegenüber gleichgültig und ablehnend, da zieht er sich auf den Ton zurück, da spricht er lieber mit eigener Zunge, als dass er mit der eines dritten stammelte, da ist er Instrumentalkomponist trotz widerstrebender Anforderungen des Wortes. Von diesem Gesichtspunkte aus wird man auch die Frage nach der dramatischen Bedeutung Bachs zu beantworten haben. Versteht man unter dramatischer Musik eine solche, die äussere Handlungen begleitet, indem sie sich gewandt an sie anschmiegt und ihnen einen grösseren Empfindungsgehalt aus eigenen Mitteln borgt, so wird man der Musik Bachs den dramatischen Charakter absprechen müssen. Erkennt man aber als Quelle des dramatischen Ausdruckes einen nach mächtiger Aussprache, nach lebendiger Gestaltung ringenden Zustand tiefer Gemütserregung und als dramatische Begabung die Fähigkeit, diesem Drange die Accente menschlicher Leidenschaft zu verleihen, so wird man Bach einen Dramatiker nennen müssen, und zwar einen der grössten aller Zeiten.

Dichtungen

Es wird nun in Betrachtung zu ziehen sein, was die Sprache der Zeit einem Tonsetzer zu bieten vermochte. Die Erkenntnis vom Werte der Muttersprache für die Nation war aufgedämmert. Verschiedene bereits erwähnte Versuche, sie von fremden Elementen zu reinigen, bezeugen dies. Noch hatte sich aber das nationale Bewusstsein nicht zu jener Kraft erhoben, die erforderlich gewesen wäre, die schlaff gewordenen Organe der Sprache mit dem Gehalte heimischer Anschauungsweise zu erfüllen und ihnen damit zugleich auch erneute Triebkraft zu verleihen. Was die Pflege der Dichtkunst anbelangt, ist die Periode, der Bach angehört, wohl die jämmerlichste, die das

deutsche Volk jemals erlebt hat. Wer sich einen Begriff davon machen will, was man zu jener Zeit unter Dichtung verstand, der lese das Buch von Menantes (Hunold): »Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen«, zu dem Erdmann Neumeister, einer der Textdichter Bachs, die Grundlage gegeben hatte. In ihm findet man die Grundsätze der damaligen Poetik zusammengefasst und mit Beispielen belegt, die uns den herrschenden Geschmack zur Genüge erkennen lassen. Ein unbehilfliches, unaufrichtiges, schwülstiges Wesen kennzeichnet die Dichtung jener Zeit und macht sie wenig geeignet, dem seinem Wesen nach von allem Unwahren sich abwendenden Tone zu dienen. Geradezu typisch für diese Poesie ist das damals beliebte, von Opitz (1597—1639) als das vorzüglichste gepriesene Versmass des Alexandriners, den man Heldenvers nannte, »weil ein Epos oder Heldengedicht am bequemsten damit kann geschrieben werden«. Dies war nun derselbe Vers, von dem Schiller in einem Briefe an Goethe sagt: »Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloss die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen inneren Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkliche Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in dieser Form wie in das Bette des Prokrustes gezwängt«. Niemand konnte dieser Zwang hinderlicher sein als gerade dem Tondichter. Selbst Menantes hat dies gefühlt. Die Komponisten sahen sich daher nach einem tauglicheren, weiteren Spielraum gewährenden Versschema um. Sie fanden es im Madrigal. Dabei kam es hauptsächlich darauf an, der ohnehin durch die Fesseln des Kontrapunktes eingeengten Tonsprache eine grössere Bewegungsfreiheit zu ermöglichen. War ja doch der damalige Zustand der deutschen Sprache ein solcher, dass alle Versuche, Wort und Ton zum Zwecke einer schliesslichen gegenseitigen Durchdringung im Sinne ihrer ursprünglichen Verbindung einander anzunähern, nur von seiten des Tones aus erfolgen konnten. Er ist der Träger des schöpferischen Ausdruckselementes, dessen die damalige Sprache schon längst verlustig gegangen war. Wer aus dem Borne schöpfen wollte, dem einst Wort und Ton als ursprünglich

in untrennbarer Einheit verbundene Kundgebungen des menschlichen Gefühlslebens entsprungen waren, der musste sich von den welken, verblassten Formen der damaligen Sprache möglichst lossagen, er musste darauf verzichten, sie mit heranziehen zu wollen zum Ausdruck dessen, was nach Aussprache aus dem Innersten der Seele rang. Der Tondichter wollte sich daher vor allem musikalisch aussprechen. Das Wort sollte ihm möglichste Freiheit lassen. Es sollte mindestens dem Rhythmus seiner Tongestaltungen nicht durch zwingende Masse den lebendigen Atem rauben. Dadurch empfahl sich ihm die freiere Form des Madrigals. »Was die Form solcher Madrigalen, nach der sie gemacht werden sollen, betrifft, so ist«, wie Kaspar Ziegler sagt, »zu wissen, dass in keinem einzigen *genere carminis* grössere Freyheit zu finden sey, als in eben diesem.«

Dieser Kaspar Ziegler, der Schwager Heinrich Schütz', des grössten Vorgängers Sebastian Bachs (1585—1672), war es auch, der die Versform des Madrigals aus Italien in die deutsche Litteratur einführte. Er erläutert sie folgendermasen: »Weil es« (das Madrigal) »demnach kurz gefasst und nachdrücklich gemacht sein muss, so ist es nichts andres, als ein *Epigramma*, darinnen man offtermals mehr nachzudenken giebt und mehr verstanden haben wil, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat«. Ursprünglich, wie man annimmt, ein provençalisches Hirtengedicht (*mandra*, Herde und *gal*, Lied), wurde das Madrigal in der Folge das Kunstlied des 16. Jahrhunderts und zwar, da jene Zeit das einstimmige Lied mit Instrumentalbegleitung noch nicht kannte, als mehrstimmiges, vorzugsweise fünfstimmiges Chorlied. Später bearbeitete man beliebte Madrigale derart, dass nur eine Stimme gesungen, die übrigen aber, so gut es ging, für den Vortrag auf der Laute oder dem Klavier eingerichtet wurden. Dadurch ward das Madrigal zum Ausgangspunkt der Monodie, d. h. des einstimmigen, von Instrumenten begleiteten Gesanges, und der Instrumentalmusik. Auch die nächsten Vorläufer der Oper waren Aneinanderreihungen solcher, teils einstimmig, teils im Chor gesungener, von Instrumenten begleiteter Madrigale. (Vergl. Riemann, Musik-Lexikon s. v. Madrigal). Und direkt aus der Oper ging dann wieder jene von Bach in so hervorragender Weise gepflegte Form der Kantate hervor. Diese letztere definiert Erdmann Neumeister (1671—1756), der Dichter vieler von Bach komponierter derartiger Poesien, indem er sagt: »Sie sehe nicht anders aus, als ein Stück aus einer *Opera,* vom *Stylo Recitativo* und Arien zusammengesetzt«. Ausser ihm seien als Dichter Bachscher

Kantaten noch Salomon Frank (1659—1725) und Christian Friedrich Henrici (1700—1764) mit dem Pseudonym Picander genannt. Ein Jahrgang der Kantaten des letzten ist ausdrücklich für Bach bestimmt und enthält in seinem Vorworte die von Selbsterkenntnis zeugenden Worte: »Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, dass vielleicht der Mangel der poetischen Anmut durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herren Kapellmeisters Bach dürfte ersetzet werden«. Wie sehr es Bach um gehaltvolle Texte zu thun war, geht daraus hervor, dass er später statt der madrigalischen Reimereien protestantische Kirchenlieder wählte. Die besten Kirchendichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts hat er musikalisch behandelt.

Kantaten und andere Vokalwerke

Unter den Gesangskompositionen Bachs nehmen seine Kantaten, wie schon gesagt, einen hervorragenden Rang ein, — eine Form, die auch schon früher, namentlich von Johann Hermann Schein (1586—1630), Heinrich Schütz (1585—1672) und Samuel Scheidt (1587—1654) gepflegt worden war. Nicht weniger als 295 Kantaten hat er komponiert, von denen uns 210 bekannt geworden sind. In der Kantate (von Bach auch häufig *Concerto* genannt) gelangt eine einheitliche Grundstimmung in einer Reihe von Einzel- und Gesamtgesängen, die sich zu einem Ganzen zusammenschliessen, zu musikalischem Ausdruck. Sie ist ein lyrischer Erguss, der aber durch die Anteilnahme verschiedener in ihr auftretender Personen dramatischen Charakter gewinnt. Eine hervorragende Aufgabe hat darin der Chor. Die in der Kantate ausgesprochenen Empfindungen gehören der Gesamtheit an. Der Komponist ist gleichsam ihr Dolmetsch. Dies die Bedeutung des Chores. Nicht aber übernimmt der Komponist hier, wie etwa in der Oper, die Aufgabe, sozusagen aus dritter Hand empfangene Gefühle einer Gesamtheit in Töne zu übersetzen; er selbst ist es vielmehr, der aus dem Munde des Chores, wie aller beteiligten Personen, Kunde giebt von dem ihn bewegenden Empfinden. Seine Freude und sein Leid wird in ihnen laut; aber wie er in Liebe die Gesamtheit umfasst, so bedarf er auch ihrer zur Aussprache dessen, was ihn bedrängt. So ist Bachs Kantate aufzufassen, aus diesem ihrem persönlichen Charakter erklärt sich ihre Eigenart, ihre Innigkeit, ihre unmittelbare Wirkung. An den Kantaten bildet sich Bachs Vokalstil.

Das Verhältnis, in welchem Wort und Ton bei Bach zu einander stehen, wurde bereits beleuchtet. Man möge aber ja nicht aus diesem Verhältnisse die Meinung ableiten, als sei es Bach, wenn er dem

Worte nicht voll Rechnung tragen kann, darum zu thun gewesen, vor dem, was das Wort auszusprechen berufen ist, zu fliehen. Im Gegenteil! Nach dem warmen Hauche der Sprache verlangt es ihn, auch wo er Instrumentalkomponist ist. Ich möchte daher sagen, nicht seine Vokalmusik hat instrumentalen, sondern vielmehr seine Instrumentalmusik hat vokalen Charakter. Nach der Deutlichkeit der Sprache ringt sie in ihren tiefergreifenden melodischen Wendungen, in ihren scharf ausgeprägten Rhythmen, das Wort aber, mit dem sie sich restlos vereinigen könnte, findet sie nicht. Bach schafft sich gleichsam Sprachformen aus eigener Machtvollkommenheit, wo es ihm an entsprechenden Worten fehlt; nie bleibt er, wenn er sich voll und ganz giebt, stumm, stets ist er beredt, auch wo die Worte mangeln oder ihm nicht gehorchen.

Daraus wird sich der Widerspruch der Urteile über Bachs Deklamation, insbesondere über seine Recitative erklären lassen. Dem Geiste nach deklamiert er vortrefflich; doch fügt sich das Wort nicht immer seinen Absichten, und wenn er bei Konflikten zwischen Wort und Geist zu wählen hat, entscheidet er sich ausnahmslos für den letzteren. Ausser den Kirchen-Kantaten, von denen Bach fünf vollständige Jahrgänge (für alle Sonn- und Festtage) geschrieben hat, die aber, wie schon bemerkt, nicht alle erhalten sind, gehören hierher noch einige weltliche und Gelegenheits-Kantaten, aus denen Bruchstücke wohl hie und da auch wieder anderweitige Verwendung fanden, so z. B. im Weihnachts-Oratorium Teile der Kantaten »Herkules auf dem Scheidewege«, »Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten«, »Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen«, welch letztere auch für die H-moll-Messe benutzt wurde. Ferner seien genannt das grandiose Magnificat für fünfstimmigen Chor und Orchester, Messen, darunter die noch zu besprechende H-moll-Messe und Motetten, das sind kürzere mehrstimmige Gesänge ohne Instrumentalbegleitung.

Passionen

Am grossartigsten zeigt sich Bachs Schaffen in seinen Passionen. Hier war es die Darstellung des Leidens Christi, dieser nicht nur das gläubige, sondern auch das bloss menschlich teilnehmende Gemüt aufs tiefste ergreifende und erschütternde Vorgang, der Bachs Schaffenskraft zu den bewunderungswürdigsten Leistungen anspornte. Die Leidensgeschichte Christi war der Vorstellungswelt des Volkes seit langem ein vertrauter Gegenstand geworden. Es ist bekannt, welche Rolle sie in den bildenden Künsten spielt. Durch jedes zu Gebote stehende Mittel in fortwährender Steigerung des Ausdrucks immer

und immer wieder zu sagen, was man in ihr empfand, wurde das deutsche Volksgemüt nicht müde. Verfolgen wir die Spuren der Passionen zurück bis zu den ersten Zeiten ihrer Entstehung, so stossen wir auf die sogenannten Mysterien. Aus ihnen erhielten sich die Evangelienlektionen. Ein alter Brauch war es, die vier Passions-Evangelien an vier Tagen der stillen Woche mit verteilten Rollen abzusingen. Luther hielt es für unnütz, dass alle vier abgesungen würden, und Johann Walther, Luthers getreuer Freund und musikalischer Helfer, war es, der 1530 die Passionsgeschichte nach Matthäus und Johannes mit deutschem Text für den kirchlichen Gebrauch herrichtete. Er schuf eine aus den vier Evangelien zusammengestellte Passionsmusik zu vier Stimmen. Die deutsche Passion kam nun in den protestantischen Ländern immer allgemeiner in Aufnahme. Der bedeutendste Vorgänger Bachs auf diesem Gebiete ist Heinrich Schütz. Er hat »Historien des Lebens und Sterbens unseres Heylands Jesu Christi« nach Matthäus, Lucas und Johannes geschaffen. Die ihm zugeschriebene Markus-Passion hält der verdienstvolle Musikforscher Spitta für unecht. Bei Schütz wird der Choral freier, recitativartig behandelt; die Chöre sind kräftig und scharf charakterisierend, ja selbst bisweilen leidenschaftlich gefärbt. Die Vorgänge werden dramatisch aufgefasst. Instrumentale Begleitung findet sich noch nicht.

Allmählich treten im Laufe der Zeiten Instrumente hinzu, die anfangs nur unterstützend und begleitend, bald auch zu Einleitungs-, Schluss- und Zwischensätzen benützt werden. Auf die Mitwirkung der Gemeinde bei den Chorälen wird nicht mehr Bedacht genommen. 1672 komponierte Johann Sebastiani eine Passion »Das Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi«, in welcher ausdrücklich »zur Erweckung mehrerer Devotion« Choräle eingefügt waren, die von einer Singstimme mit Violinbegleitung gesungen werden sollten. Hunolds »blutiger und sterbender Heiland« wurde von dem berühmten Opernkomponisten Reinhard Keiser komponiert und 1704 in Hamburg aufgeführt. Der recitierende Evangelist, das Bibelwort, selbst der Choral kommen hier nicht mehr vor.

Johann Sebastian Bach hat nach Witzlers Nekrolog fünf Passionen hinterlassen. Von diesen sind uns die Johannes- und die Matthäuspassion durch seinen Sohn Philipp Emanuel erhalten worden. Die Originalmanuskripte der andern wurden leider von Friedemann Bach verschleudert. Die Echtheit einer Lukaspassion wird trotz der Handschrift Bachs bestritten. Die Johannespassion hat Bach wahrschein-

lich noch in Köthen geschrieben. Ihr Text ist der (auch von Händel komponierten) Dichtung von Barthold Heinrich Brockes (1712) »der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus« entnommen, wurde aber von Bach vielfach abgeändert. Die Matthäuspassion ist von Picander gedichtet, desgleichen die Markuspassion, zu der die Musik der Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine benützt wurde.

Zeigt sich schon in der Johannespassion das Schaffen Bachs auf bewunderungswürdiger Höhe, so wird diese doch noch übertroffen von der Matthäuspassion. Im wesentlichen ist der Stil der Passionen Bachs der seiner Kirchenkantaten. Das Streben nach grösster Innigkeit des Ausdruckes verleiht diesem Stile seine Eigentümlichkeit. Die Personen werden in ihrer Sprechweise auseinandergehalten, doch ergreift die Charakterisierung nicht so sehr äussere Merkmale, als die Form des seelischen Ausdrucks. In dieser Weise versteht Bach seine Personen zu individualisieren und ihrem Ausdrucke dabei die volle Wärme eigenen Empfindens zu verleihen. Klang und Führung der Instrumente nehmen innigsten Anteil an dem im Gesange Ausgesprochenen. Von eigenartig ergreifender Wirkung ist die Begleitung der Worte Christi in der Matthäuspassion. Alle anderen Instrumente schweigen, und nur die leisen Accorde der Streicher geben den Reden des Herrn eine zartglänzende Folie, die man nicht unpassend mit einem Heiligenschein verglichen hat. In den Chören spiegeln sich die Situationen in anschaulichster Weise. Wo es der Gefühlsinhalt des Wortes gestattet, folgt der Tondichter seinem Texte bis ins einzelne, wo nicht, wirkt er durch eigene Mittel, indem er das den Worten mangelnde Empfindungsleben durch seine Töne nach Möglichkeit zu ersetzen sucht. Man könnte sagen: wenn das Wort ihn im Stiche lässt, schafft er es im Geiste selbst, eine *poësis ficta*, die ihm dann die Stelle der unzulänglichen realen Poesie vertritt. Grossartig ist der architektonische Aufbau, durch den die epische Folge der einzelnen Teile zu dramatisch wirksamen Gegensätzen zusammengeschlossen wird. Die Arie, bei der formelle Fesseln, wie z. B. das *Da capo*, wo sie sich den tieferen Absichten des Künstlers nicht fügen wollen, abgestreift sind, das stets beredte Recitativ, vorbereitende und nachklingende Instrumentalspiele, an dem Gang der Handlung kräftigen Anteil nehmende, zuweilen Volksgruppen in verschiedenen Erregungszuständen einander gegenüberstellende Chöre, endlich Choräle der betrachtenden Gemeinde wechseln in reicher Mannigfaltigkeit miteinander ab, wobei alle diese ver-

schiedenartigen Elemente als durchaus notwendige Glieder dem einen Ganzen dienen. Alles strebt einem idealen Ziele zu, der Verherrlichung des Gottessohnes durch Erweckung lebendiger Liebe, durch Erfassung und Überwindung seines Leidens in dieser Liebe.

Weihnachtsoratorium und H-moll-Messe

Ähnlich in seinem Plane, wenngleich dem Charakter nach durchaus verschieden, ist das Weihnachtsoratorium, zu dem Bach gleichfalls einige früher verfasste Gelegenheitskompositionen verwendete.

Noch sei der H-moll-Messe gedacht, dieses wunderbaren Bekenntnisses Bachschen Geistes. Ganz losgelöst vom Dienste der Liturgie, ist dieses Werk die Offenbarung eines rein persönlichen religiösen Empfindens und als solche nur mit der Beethovenschen *Missa solemnis* und dem Wagnerschen Parsifal zu vergleichen.

Das Wesen der Bachschen Musik

Fassen wir zusammen, was dem Schaffen Bachs seinen Charakter und seine Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst verleiht, so werden wir sagen können: es war sein Bestreben und sein Vermögen, Töne im Sinne des Ausdruckes zu gestalten. Mit Recht bewundern wir seine kontrapunktische Kunst. Diese allein würde ihn jedoch nur dem Grade, nicht aber auch der Art nach von seinen Vorgängern unterscheiden. Die Fertigkeit des Ineinanderflechtens verschiedener Stimmen zu den kunstvollsten Gebilden tritt bei ihm zurück gegenüber der Fähigkeit, den einzelnen Stimmen seelisches Leben, ihrer gemeinsamen Bewegung organische Gliederung zu verleihen. Der Wert seiner Tonwerke erschöpft sich nicht mit dem Eindrucke der Bewunderung, den wir der geschickten Verwebung der Themen und Motive, ihrer meisterhaften Durchführung in den verschiedenen Stimmen, ihrer rhythmischen und melodischen Vielgestaltigkeit, ihrer Elasticität im Ineinandergreifen und dem unerschöpflichen Reichtum in der Verwendung und Ausbeutung ihres musikalischen Gehaltes zollen müssen. All diese technische Kunst dient vielmehr höheren Absichten. Sein Geist beherrscht die kunstvollsten Formen mit der Leichtigkeit einer ihm natürlichen Sprache, in der er sich über die tiefsten Geheimnisse des Herzens zu verständigen vermag. Die mannigfaltigen Verzweigungen seiner kontrapunktischen Gebilde haben ihre Wurzeln in dem Ausdrucksbedürfnisse seines Herzens, aus dem heraus sie ihre wundervollen Blüten treiben.

Melodik

Der wehende Atem des Lebens ist es, der alle Einzelheiten des Bachschen Kunstwerkes erfasst und zu der Einheit eines organischen Ganzen zusammenschliesst. Der Aufbau seiner fugierten Sätze lässt sich mit der grossartigen Gliederung gotischer Dome vergleichen, wo

eine einheitliche Bewegung alle Teile nach oben zieht, während zugleich die Ornamentik von einem sie durchströmenden Leben Kunde giebt, in dem ihre starren Formen sich in organische Gestalten auflösen. Dem Thema wird sein tiefster Lebensgehalt erst in seinen Wiederholungen, ich möchte sagen: abgerungen. »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«, mit diesen Worten scheint es der Tondichter zu zwingen. Nach Erlösung, nach vollem, freiem Leben, nach melodischer Entfaltung ringt jede einzelne Stimme. Schon Forkel hat dies empfunden, wenn er sagt: »Aus einer solchen Verwendung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, dass jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint, besteht die Johann-Sebastian-Bachsche Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720 oder von seinem 35. Lebensjahre an bis an sein Ende verfertiget hat; er übertrifft hierin alle Komponisten der Welt. Wenigstens habe ich bei keinem der alten, deren Werke mir bekannt geworden sind, je etwas ähnliches gefunden. In seinen vierstimmigen Werken kann man sogar bisweilen die Ober- und Unterstimme weglassen und bloss von beiden Mittelstimmen eine noch immer deutliche und sangbare Musik zu hören bekommen«. Das sind die Anfänge jener »Kontramelodik« — wie man diese Art der Polyphonie im Gegensatz zum herkömmlichen Kontrapunkt nennen könnte —, jener Vereinigung relativ selbständiger Melodien, die ihren Zusammenhang nicht bloss äusserlich im accordlichen Zusammenklange ihrer Töne herstellen, sondern jede für sich allein melodisch zu erfassen sind, die sich nebeneinander vertragen, ohne in einzelnen harmonischen Knotenpunkten fest aneinander gekettet zu sein. Keine der miteinandergehenden Melodien hat es da nötig, bei jedem Tone nach den Tönen der anderen zu schielen, um abhängig von ihr sich gehörig verbinden und ausweichen zu können, sondern jede ist von Haus aus so angelegt, dass sie frei und unbekümmert ihre Bewegung auszuführen vermag, ohne mit einer ihrer Gefährtinnen in Widerspruch zu geraten. Jede Stimme wird melodisch als ein Selbständiges erfasst, indem das Ohr zunächst nicht sowohl nach dem harmonischen Verhältnisse der jeweils gleichzeitig erklingenden Töne fragt, als vielmehr in erster Linie die melodische Gestaltung der einzelnen Stimmen verfolgt, die nur soweit aufeinander Rücksicht nehmen, als nötig ist, um den Hörer nicht durch offenbare Widersprüche, d. h. harmonisch unmögliche Zusammenklänge zu stören.

Die Melodik Bachs ist dabei nicht bloss eine auf den Einheits-

gesetzen der Tonalität beruhende. Auch diese Gesetze hat er beherrscht wie keiner vor ihm. Die Behandlung der Harmonie hat in seinen auch für das moderne Ohr oft noch erstaunlich kühnen Modulationen eine wesentliche Bereicherung erfahren. Seine Tongestaltung entspricht aber nicht allein solchen rein musikalischen Regeln, sondern vor allem auch denen des menschlichen Ausdruckes. Man erzählt, dass Bach, von Bettlern um ein Almosen angegangen, ihnen anfangs nichts, dann wenig, endlich ungewöhnlich viel gegeben habe, um dabei die musikalischen Intervalle ihrer Klage- und Freudentöne zu studieren. Es waren dies gleichsam Studien nach der Natur, die, wenn auch scheinbar unbedeutend, so doch ungemein charakteristisch sind für seine Auffassung von den Aufgaben der Musik. Leid und Freud der Menschenseele in unmittelbar zu Herzen gehenden Tönen auszudrücken, das hält er für ihren hohen Beruf, bei dessen Erfüllung die kunstvolle Form nur Mittel zum Zweck ist.

Rhythmus

An diesem Streben nimmt natürlich auch der Rhythmus teil. Der Rhythmus ist ein wesentlicher Bestandteil der Melodie. Sein Ursprung ist zurückzuführen auf die Bewegung des erregten menschlichen Körpers, die ihr Einheitsmass im Herzschlage findet. Die Rhythmik zu Bachs Zeiten war eine knappere, in kürzeren Abschnitten bewegte als die heutige. Die Individualisierung der Ausdrucksbewegungen, die allem musikalischen Rhythmus letzten Endes zu Grunde liegen, war noch nicht bis zur Freiheit der heutigen Formen vorgeschritten. Um so überraschender ist die ungemeine Mannigfaltigkeit und Belebtheit der Bachschen Rhythmen, insbesondere der hinreissende Schwung, der sie oft auszeichnet. Ein Kenner griechischer Musik (Rudolf Westphal) hat die Übereinstimmung dieser Rhythmen mit den Massen der griechischen Poesie nachzuweisen versucht. Eine solche Übereinstimmung kann nun nicht wohl auf blossen Gesetzen der äusseren Form, wie solche in diesem Sinne zudem die damalige Musik noch gar nicht kannte, beruhen. Sie ergiebt sich vielmehr aus den Gesetzen der menschlichen Körperbewegung im Zustande der Erregung, die in gleicher Weise den griechischen Rhythmen wie auch der neueren Musik ihre zeitliche Gliederung verliehen haben, und es würde eine solche Übereinstimmung ein Zeugnis mehr sein für den Ausdrucksgehalt der Bachschen Musik.

Dramatische Charakteristik

An dramatischer Charakteristik bis zur bildlichen Anschaulichkeit, wo solche den Eindruck zu erhöhen vermag, fehlt es nicht. Ausbrüche heftiger Leidenschaft, klagenden Leides, jauchzender Freude,

Töne der Angst, des Flehens, des Vertrauens, des Hasses, der Wehmut, kurz die ganze Skala menschlicher Empfindungen sind der Bachschen Musik in gleicher Weise eigen. An einzelnen Stellen grenzt die Naturwahrheit des Ausdruckes ans Drastische. Wie ergreifend wirken z. B. in der Johannespassion die Melismen bei den Worten: »da nahm Pilatus Jesum und geisselte ihn« — oder: »und ging hinaus und weinte bitterlich«, und in der Matthäuspassion: »dass er gekreuziget werde«. Seinen Sinn für die dramatische Bedeutung der relativen Tonhöhe offenbart Bach wiederholt, so in der Matthäuspassion bei den Worten: »Lass ihn kreuzigen«, welche zum zweitenmale um einen Ton höher erscheinen, oder in der Ölbergscene, wo der Choral zuerst in E-dur und dann in Es-dur auftritt. Wer würde dabei nicht an die wirksamen Tonrückungen im Lohengrin (»Nie sollst du mich befragen«) oder im Venusliede des Tannhäuser erinnert?

Doch nicht bloss das menschliche Gemüt, auch die Natur erwacht in Bachs Musik zu tönendem Leben. Malerische Züge, die aber nie das Gebiet dessen verlassen, was die Musik mit den ihr eigenen Mitteln auszusprechen vermag, rücken häufig, Stimmung erweckend und fördernd, das Bild der Landschaft, in der sich die behandelten Vorgänge abspielen, vor die Augen. Wellenbewegung, Sonnenblicke, fallender Regen und Schnee, Glockengeläute werden in treffenden Begleitungsfiguren dargestellt. Kleinere Malereien, wie das Krähen des Hahnes u. dgl. finden sich schon bei Vorgängern Bachs, so z. B. bei Schütz.

Würdigung bei Mit- und Nachwelt

Mehr als ein Jahrhundert musste vergehen, ein Zeitraum eigenartigster Entwicklung, mächtigsten Aufschwunges, ungeahnter Erstarkung deutschen Wesens, ehe Sebastian Bach die ihm gebührende Würdigung finden konnte. Seiner Zeit war er ein grosser Musiker, dem sie mehr Scheu als Verständnis entgegenbrachte, der Nachwelt eine vergangene Grösse. Vor den »Maximen und Raisonnements« der durch Batteux beeinflussten Rokoko-Ästhetik konnten die Passionen Bachs nicht bestehen. Sie mussten der schmackhafteren Musik von Grauns »Der Tod Jesu« weichen. In überschwenglicher Art und mit einem unverkennbaren Seitenblick auf Bach lobt der Singspielkomponist Adam Hiller (1728 bis 1804) eine Choralbearbeitung Hasses, da ihre »Simplicität mehr wert sei als zehn Fugen und mehr Einsicht in das Schöne des Gesangs verrate als der künstlichste Kontrapunkt«. Bach, in Wahrheit der

Befreier aus den Klammern und Fesseln des schulmässigen Kontrapunktes, galt damals bestenfalls als dessen Vollender, der Vater der echten deutschen Melodie als hervorragender Meister kunstvoller Formen. Der englische Musikschriftsteller Burney, der im Jahre 1772 seine zeitgeschichtlich so wichtige musikalische Studienreise durch Deutschland unternommen hatte, meint, Bach habe die Leichtigkeit dergestalt verachtet, dass er sich nie mit dem, was leicht und anmutig sei, befasst habe. Keine seiner Fugen habe sich auf ein natürliches und singbares Motiv gegründet.

Noch heutzutage glaubte ein Musikschriftsteller (Lobe) den Kunstjünger vor Bach warnen zu müssen, dessen Verehrer er als Wahnsinnige bezeichnet; ein anderer fand unsere Zeit seinen Werken entwachsen. Auch einem Schumann können wir das volle Verständnis des Meisters, insbesondere seines Verhältnisses zu Mozart, trotz seiner ausgesprochenen Bewunderung, nicht zugestehen, wenn er in einem Briefe (vom 31. Januar 1840, an Keferstein) schreibt: »Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Grösse gekannt, auf ihre Produktivität gewirkt haben würde. Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung aber zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennet, Chopin, Hiller. Die gesamten sogenannten Romantiker (die deutschen mein' ich immer) stehen in ihrer Musik Bach weit näher als Mozart.«

Wir sehen heute Bach in einer ganz anderen Perspektive. Seine Romantik ragt in Sphären, an welche die Mendelssohns und Chopins — von Bennet und Hiller ganz zu schweigen — nicht im entferntesten heranreicht. Weit überblickt er die Gesamtentwicklung deutschen Wesens, die vor ihm zur mittelalterlichen, nach ihm zur neudeutschen Romantik geführt hat, bis zurück in die heiligen Urzeiten, hier über all die Leiden und Kümmernisse der Gegenwart hinweg zuweilen dem alten Wotan ins Auge sehend, dort einer in ahnungsvollem Traum erschauten herrlichen Zukunft verheissungsvoll entgegengrüssend. Jene Welt aber, die er in sich getragen und von der uns seine Töne Kunde geben, sie musste zuvor in greifbarer Wirklichkeit nach aussen sich gestaltet haben, ehe ein den tiefsten Gehalt seines Schaffens erfassendes Mitempfinden und damit ein volles Verständnis seiner überragenden Bedeutung zum Durchbruch gelangen konnte. Die Bedingungen, unter denen diese Welt sich allmählich entfaltete, werden wir nun etwas näher zu betrachten haben.

Das Erwachen des deutschen Volkes

Das Jahrhundert, dem das Schaffen Bachs angehört, könnte man das der Gegensätze nennen. Ersichtlicher als in irgend einer anderen Zeit tritt hier das Gesetz der Polarität auch im geschichtlichen Leben in die Erscheinung. Der fromme Sinn, der den Kunstwerken früherer Zeiten ihre Seele verliehen, schwindet mehr und mehr. Frömmelei einerseits, Freigeisterei andererseits treten an seine Stelle. Als ein letztes Denkmal jenes Geistes, dem die Passionen Bachs entsprungen, erscheint Klopstocks Messiade in der Mitte des Jahrhunderts. Das Wort will die Aufgabe des Tones übernehmen und weiterbilden. Die Begeisterung, die dieses Werk erweckte, war für den Augenblick eine ungeheure, ihre Wirkung erstreckte sich aber nur auf die Litteratur. Nicht so sehr der Gegenstand, als vielmehr seine Behandlung durch einen dichterischen Genius und die damit zum erstenmale erwiesene Befähigung der Sprache zu schwungvoller Kundgebung eines mächtigen Empfindungsgehaltes war es, was eine in geradezu explosiver Weise sich äussernde Weiterbildung zur Folge hatte. In der Sprache hatte man nunmehr ein gefügiges Mittel gefunden, klar auszusprechen, was das Gemüt im innersten bedrängte. Doch nicht bloss Empfindungen, auch die ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen und Gedanken hatte sie zu vermitteln, wobei es sich dann zeigte, welch weiten Kreis von Interessen der deutsche Geist zu umspannen vermag, und dass die Innigkeit seines Empfindens, weit entfernt, auf diesen oder jenen Stoff beschränkt zu sein, alles, was aus dem Leben an ihn herantritt, umfasst und heiligt. Während die Entwicklung des Tonlebens in Bach einen Höhepunkt erreicht hatte, der damals nicht mehr überschritten werden konnte, erwachen in der Sprache neue Triebe wundersamer Art; gleich einem Frühlingssturme, der mit einem Schlage dem Winter ein Ende macht, braust es durch die Lande, und plötzlich sehen wir es allerorten knospen und blühen in überreichem Werdedrange. Wie wenig aber noch der Sinn für die Bedeutung des Rhythmus und der damit zusammenhängenden Melodik der Sprache rege war, erhellt aus der Anwendung antiker Versmasse, die dem Geiste der deutschen Sprache ebenso fremd waren als dem in ihr zum Ausdruck gelangenden nationalen Empfindungsgehalte. Wenn trotzdem Schiller Klopstock einen musikalischen Dichter nennt und sagt, die Messiade sei in musikalisch-poetischer Rücksicht eine herrliche Schöpfung, so hatte er erkannt, dass eine geklärte, schwungvolle Sprache musikalische Elemente enthält und berufen ist, sie zur Auslösung zu bringen.

Aus Träumen erwacht der deutsche Geist, um sich nun umzusehen in einer gestaltungsvollen Welt, die sich allüberall seinem Blicke erschliesst. Rousseau und Voltaire hatten ihre Weckrufe erschallen lassen. Wieder ist es Frankreich, das seinen Einfluss auf deutsches Dichten und Trachten geltend macht, diesmal aber in anderer Weise als früher, diesmal die Kräfte stählend und aufrüttelnd, so dass eben diese Beeinflussung schliesslich zur Abschüttelung des Fremden und zur endlichen Emanzipation des deutschen Wesens führen konnte. Rousseau wirkt durch die Macht der Idee, Voltaire durch die Schärfe der Satire. Beider Absicht zielt auf den Sturz des Bestehenden hin. An einem bloss Negativen hat aber der deutsche Geist noch niemals sein Genüge gefunden. Daher sehen wir alle Kräfte sich regen zu neuem Aufbau. In den schroffsten Formen tritt der Widerstreit des Alten mit dem Neuen in die Erscheinung. Anschauungen und Bestrebungen entgegengesetztester Art kreuzen und mischen sich in buntem Gewirre. Rückkehr zur Natur gegenüber der Unnatur der Zeit, Aufklärung gegenüber einer erstarrten Glaubensorthodoxie sind die Losungsworte der hereinbrechenden neuen Ära. Die äusseren Stützen frommen Glaubens wanken. Wahre Frömmigkeit bedarf der Einkehr in eine Tiefe, in der Glaubenssätze und theologische Moralmaximen der unbegrenzten Erweiterung eines tiefinnigen Sinnes zur Umfassung aller Lebensinteressen keinerlei Schranken mehr ziehen. An den äussersten Polen dieser Bewegung stehen Jesuitismus und Freimaurerei einander gegenüber.

In den höchsten Regionen geistigen Lebens wird die neue Bewegung zunächst fühlbar. Lessing eröffnet den Kampf gegen die Verwelschung der Bühne; er weist auf Shakespeare hin, dessen Eigenart im germanischen Wesen wurzelt. Mit andern Augen als seither lehrt Winckelmann die Antike in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung erkennen, nachdem sie bisher in welscher Verballhornung als ein fremdes Element deutschem Denken und Fühlen sich nur hinderlich in den Weg gestellt hatte. Das Wesen des Volkstümlichen erfasste Herder und lenkte damit den Blick in Tiefen, die ein Klopstock geahnt, ohne sie deutlich erschauen zu können, und deren Zauber auch das Bardengebrüll seiner Anhänger nicht zu wecken vermocht hatte. Herder lehrte uns, den rauschenden Quellen ursprünglichen Volksempfindens in Mythe, Sage und Volkslied zu lauschen, und schärfte damit unser Ohr für die allmählich auftauchenden Erinnerungen an die Kindheit unseres Volkes. Sturm und Drang verkünden Früh-

lingserwachen; treibende Knospen setzen allerorten an, um bald einen Blütenreichtum zu entfalten, wie ihn in solcher Pracht das deutsche Volk noch niemals geschaut hatte.

Die Gegensätze

Indessen zeigt sich der Verfall des bestehenden Alten im Auseinanderstreben zu scharfen Gegensätzen auf allen Gebieten des Lebens. Das freigegebene Gefühl schwankt zwischen ungebundener Rücksichtslosigkeit und rührseliger Sentimentalität; Überschwang und Pedanterie teilen sich in die Herrschaft über die Lebensgewohnheiten. Hier begegnen wir der empfindsamen Pflege der Freundschaft und Liebe, dem Kultus der Thränen und Seufzer, dem Weltschmerz, dort der biederen Ehrsamkeit und prüden Sitte, der Heirat aus Konvenienz, der Ansprache mit Monsieur, Madame, Mademoiselle in der Gesellschaft, dem »Sie« zwischen nächsten Verwandten.

Auf dem Gebiete der Wissenschaft herrscht trotz Thomasius und Wolf noch lange Zeit schroffe Abgeschlossenheit gegenüber den Regungen des Volkslebens. Lateinisch muss ausgesprochen werden, was sich ihrer Würdigung erfreuen soll; der Gebrauch der Muttersprache führe, so meinte man, zu unwissenschaftlicher Oberflächlichkeit und Seichtigkeit. Dabei waren Kant und Fichte bereits in Sicht!

Von den Vorgängen auf den Höhen des Geistes zeigt sich das politische Leben erst spät berührt. Die im westfälischen Frieden den deutschen Fürsten zuerkannten Souveränitätsrechte hatten der Zersplitterung des deutschen Volkes ihre Sanktion gegeben. Wir sehen deutsche Fürsten im Solde Frankreichs stehen, Günstlinge und pedantische Gelehrte gelangen zu massgebendem Einflusse, das deutsche Bürgertum hat seine Widerstandskraft verloren. Selbst kerndeutsche Naturen, wie Friedrich Wilhelm I., müssen sich der Konvenienz wenigstens äusserlich fügen. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, dass im Verlaufe weiterer Entwicklung deutsche Kunst gerade an kleinen Fürstenhöfen Schutz und fördernde Pflege gefunden hat.

In Friedrich dem Grossen personifizieren sich förmlich die Gegensätze der Zeit. Innerlich urdeutsch und in dieser seiner Eigenschaft der Begründer einer grossen politischen Zukunft der Deutschen, hängt sich ihm von aussen fremdes Wesen an, das er nicht abzustreifen vermag. Voltaire ist längere Zeit sein Günstling, er, der ungestraft sagen durfte: das Deutsche sei für die Soldaten und Pferde. Dass es dabei Friedrich dem Grossen an Interesse für deutsche Litteratur nicht gefehlt hat, beweist seine Abhandlung »Über die Gebrechen der deutschen Litteratur und die Mittel zu ihrer Verbesserung« (1780), in

der aber nicht einmal Gleim, Ewald Christian von Kleist, Ramler, geschweige denn Lessing, Klopstock, Wieland, Herder erwähnt sind. Auch Anteilnahme an der deutschen Musik bekundet er: Johann Sebastian Bach durfte vor ihm seine Meisterschaft zeigen, und der um die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik so hoch verdiente Philipp Emanuel Bach stand in seinen Diensten. Aufklärung und Despotismus verbinden sich in Friedrich dem Grossen, wie auch in dem an der Neige des Jahrhunderts wirkenden Kaiser Joseph II., zu der seltsamen Erscheinung des »aufgeklärten Despotismus«. Die Erwähnung dieser beiden Fürsten rückt uns noch einen sehr bedeutungsvollen Gegensatz vor die Augen, der in dieser alle Gegensätze schärfenden Zeitperiode zum Durchbruch gelangt, den Gegensatz des nord- und süddeutschen Wesens. Den äusseren Anstoss zu seiner Ausbildung hatte die pragmatische Sanktion gegeben. Vorbereitet war er durch den dem Deutschen angeborenen Drang nach Geltendmachung individueller Eigenart, in dem er mit seiner Tugend zugleich auch »die Fehler seiner Tugend« bekundet. Wie im Kunstleben norddeutsches und süddeutsches Wesen sich zu wunderbarer Wechselwirkung verbinden, das zu beobachten wird uns die Betrachtung Mozarts Bach gegenüber willkommenen Anlass bieten.

II

WOLFGANG AMADE MOZART

Wolfgang Theophil — oder wie er sich später nannte: Amade — Mozart wurde als Sohn des erzbischöflichen Violinisten, späteren Hofcompositeurs und Vice-Kapellmeisters Leopold Mozart am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Von keinem anderen unserer grossen deutschen Meister sind die äusseren Lebensumstände wohl so allgemein bekannt, wie von ihm. Als ungewöhnlich frühreifes Wunderkind erregt er mit seiner gleichfalls hochbegabten Schwester auf weitausgedehnten Kunstreisen die staunende Bewunderung der musikalischen Welt. Aber wie sehr diese Bewunderung bloss der Kuriosität, nicht dem inneren künstlerischen Werte der fabelhaften Leistungen des Kleinen gegolten hatte, das wurde offenbar, als der Mann sich anschickte, das zu erfüllen, was der Knabe versprochen hatte. Nicht nur dass er schwer zu kämpfen hatte, um seine unsterblichen Meisterwerke den wertlosen Produkten modischer Tagesgrössen gegenüber zur Geltung zu bringen, selbst der behagliche Genuss eines auskömmlich besoldeten Amtes blieb ihm zeitlebens versagt. Vier Jahre vor seinem Tode erst (1787) erhielt er in Wien eine Anstellung als Kaiserlicher Kammercompositeur mit 800 fl. jährlichem Gehalt. Er starb am 5. Dezember 1791, als er sein 36. Lebensjahr noch nicht vollendet hatte. Und darin liegt die eigentliche Tragik dieses Schicksals, dass es ihm nicht vergönnt war, sich voll und ganz ausleben, alles das sagen zu können, was er auf dem Herzen hatte. Nur zu leicht vergisst man über dem unerschöpflichen Reichtum dessen, was Mozart trotz seines kurzen Lebens geleistet hat, die unleugbare Thatsache, dass seine Entwicklung jäh unterbrochen wurde in dem Augenblick, da er den Gipfel seiner Laufbahn kaum eben erreicht hatte. Mozarts Leben endete in einem Alter, das die grössten seiner Kunstgenossen, ein Bach, Beethoven, Wagner, Liszt und viele andere bereits überschritten hatten, als sie die übergrosse Mehrzahl jener eigentlich epochemachenden Werke schufen, um derentwillen ihnen die Unsterblichkeit geworden ist. Man sollte das niemals ausser Acht lassen — und zwar nicht sowohl um einer kaum

Lebenslauf

ernstlich zu befürchtenden Unterschätzung der Bedeutung Mozarts vorzubeugen (— hat doch an keinem anderen unserer grossen Musiker die Nachwelt das von den Zeitgenossen begangene Unrecht so vollständig, ja bisweilen über das Mass der Gerechtigkeit hinaus und auf Kosten der nach ihm Gekommenen wieder gut gemacht, wie an Mozart —), als vielmehr um seine Bedeutung nicht in einem falschen Lichte zu erblicken, um nicht, wie es geschehen ist, seine Grösse in dem zu suchen, was er sich allerdings schon als Jüngling vollständig angeeignet hatte, nämlich dem rein virtuosen Vorzuge einer keine Schwierigkeiten kennenden souveränen Beherrschung der technischen und formalen Aussenseite der Musik, statt in der — wenn wir ohne innere Teilnahme und bloss auf Bestellung geschriebene Gelegenheitskompositionen, wie »Titus«, unberücksichtigt lassen — von Werk zu Werk sich steigernden Fülle und Tiefe des inneren Gehaltes seiner Schöpfungen.

Äussere und innere Begabung

Denn gerade Mozart ist ja von den Verfechtern des musikästhetischen Formalismus immer mit einer gewissen Vorliebe als Musterbeispiel für die Richtigkeit ihrer Anschauungen ins Treffen geführt worden. Die phänomenale Empfindlichkeit seines musikalischen Gehörs, die ihn schon als Kind die kleinsten Intervalle (angeblich bis zu einem halben Viertelton!) noch sicher unterscheiden liess, der scharf ausgeprägte Sinn für Wohlklang und sinnliche Schönheit, die abgerundete Glätte und Harmonie der Formgebung, das Wohlproportionierte in der Disposition und Einzelausgestaltung seiner Sätze, die Gewandtheit in der Handhabung aller Kunstmittel, auf all das wurde, oft auch mit einem bedeutsamen Seitenblicke auf die bekannte Vorliebe des Meisters für die Rechenkunst, in erster Linie hingewiesen, wenn man von der einzigen Eigenart des Mozartschen Genius einen Begriff geben wollte.

Gemäss unserer Anschauung von dem Wesen der Musik als einer Kunst, deren Hauptaufgabe es ist, all den mannigfaltigen Regungen des Seelenlebens einen dem menschlichen Gefühle ohne Vermittelung des Verstandes direkt verständlichen Ausdruck zu verleihen, erblicken wir in dieser wunderbaren Begabung für die formale und technische Aussenseite der Tonkunst zwar eine notwendige Vorbedingung für die Grösse der Mozartschen Leistungen, aber nicht ihre eigentliche wirkende Ursache. Viele Musiker erfreuten sich eines Gehörs, das an Schärfe dem des grossen Meisters nur wenig oder gar nicht nachstand, und sind doch nur tüchtige Orchesterhandwerker geworden; ein

Mendelssohn kann, was Glätte der Faktur, harmonische Ausgeglichenheit der Formen und untrüglichen Sinn für Wohlklang anbelangt, mit Mozart wetteifern, und doch: welch ein Unterschied! In dem, was er zu sagen hatte, nicht darin, wie er es sagte, liegt für uns die Hauptbedeutung des Schöpfers der »Zauberflöte«, ohne dass uns darum dieses Wie gleichgültig zu sein brauchte. Und was Mozart dazu befähigte, Töne von solcher Gewalt und Eindringlichkeit zu finden, dass kein fühlendes Herz sich ihrem Zauber zu entziehen vermag, das war in erster Linie nicht das spezifisch Musikalische seiner Begabung, sein überfein differenzierter Ton- und Klangsinn, sondern die Grösse und Güte seines liebenden Herzens, dieser hervorstechendste Zug seiner geistigen Physiognomie. Um Mozart zu verstehen, dürfte es daher richtiger sein, ein genaues Bild der rein menschlichen Eigenschaften seines Charakters zu geben, als bei den bis zum Überdruss wiederholten Anekdoten, die das Mirakulöse der von ihm vollbrachten musikalischen Artistenkunststückchen erweisen, sich aufzuhalten.

Familie

Wie Bach ist auch Mozart aus der deutschen Familie hervorgegangen. Der Familie war vor allem die Innigkeit und Wärme seines Empfindens zugewendet, in ihr hat er Halt und Trost gefunden in den Kämpfen und Stürmen seines Lebens. Insbesondere war es der Vater und Erzieher, dem er mit inniger Liebe zugethan war. »Nach Gott kommt gleich der Papa,« war sein Wahlspruch. Als Kind hatte er eine Melodie komponiert, die er täglich vor dem Schlafengehen sang. Der Vater musste dabei sekundieren, worauf er einen Kuss auf die Nasenpitze erhielt. Von dem schönen Verhältnisse zwischen Vater und Sohn giebt ihr Briefwechsel ein rührendes Zeugnis. Dem wohlmeinenden Rate des Vaters bringt er in der Liebesangelegenheit mit Aloisia Weber nach schwerem Kampfe die Wünsche seines Herzens zum Opfer. Beim Tode der Mutter, die ihren Sohn nach Paris begleitet hatte und dort unerwartet plötzlich gestorben war, schreibt er an den Vater: »So traurig mich Ihr Brief macht, so war ich doch ganz ausser mir vor Freude, als ich vernahm, dass Sie alles so nahmen, wie es zu nehmen ist — und ich folglich wegen meinem besten Vater und liebsten Schwester ausser Sorge sein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgelesen hatte, so war auch das erste, dass ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für diese Gnade dankte«. Die treueste Liebe fesselte ihn auch an seine Schwester und Kunstgenossin, die in Fragen der Musik wie des Lebens seine Vertraute war.

Liebe

Überhaupt war sein Wesen ganz Liebe. Der Freund des Hauses Schachtner erzählt, dass Mozart als Kind oft wohl zehnmal gefragt habe, ob er ihn liebe, und, wenn dies aus Scherz verneint wurde, Thränen vergossen habe. Diese Gefühlsweichheit ist ihm geblieben. Auf das zärtlichste war er seiner Frau zugethan: »Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit verschieden, welche eine wahrhaft vernünftige Liebe verschafft« — so schreibt er an seinen Freund; und an die Frau: »Liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von dir! Wenn ich dir alles erzählen wollte, was ich mit deinem lieben Porträt anfange, würdest du wohl oft lachen. Zum Beispiel, wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme, so sage: »Grüss' dich Gott, Stanzerl! Grüss' dich Gott, Spitzbub, Krallerballer, Spitzignas, Bagatellerl« u. s. w. Konstanze, die Schwester seiner Jugendliebe Aloisia Weber, war ihm eine treue Lebensgenossin; nur warf man ihr Mangel an haushälterischem Sinn vor. Sie komponierte, spielte Klavier, sang vom Blatte, so dass Mozart seine Kompositionen mit ihr versuchen konnte. In Salzburg und Berlin trat sie sogar öffentlich als Sängerin auf, und Solfeggien Mozarts haben die Überschrift: »*Per la mia cara Constanza*« und »*Per la mia cara consorte*«. Von einem Präludium mit Fuge, das Mozart seiner Schwester schickte, schreibt er: »Die Ursache, dass diese Fuge auf die Welt gekommen, ist wirklich meine liebe Konstanze; — sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fache) nichts als Händel und Bach«. Bei ihrer Krankheit pflegt er sie auf das sorgfältigste und lässt ihr, wenn er fortgeht, in Form eines Rezeptes folgende Vorschriften zurück: »Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünsche, dass du gut geschlafen habest, dass dich nichts gestört habe, dass du nicht zu jäh aufstehest, dass du dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, dich mit deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar' häuslichen Verdruss, bis ich zurückkomme. Dass nur Dir nichts geschieht!« Als er sich während der Krankenpflege zufällig einmal ein Messer tief ins Fleisch stach, liess der sonst Wehleidige nichts von seinem Schmerze merken, um die Frau nicht zu beunruhigen.

Freundschaft

Voll Mitgefühl war Mozart auch für Freunde. Für Michael Haydn, den in Salzburg wirkenden Bruder Josef Haydns, der wegen Erkrankung dem Auftrage des Erzbischofs, Duette für Violine und Bratsche zu liefern, nicht entsprechen kann, komponiert er die bestellten Stücke, die dann dem Erzbischof in Haydns Namen übergeben werden.

Mit Künstlern war er freundlich im Umgange, neidlos, nachsichtig im Urteile, wobei er es allerdings, wenn es ihm notwendig schien, auch an Freimut nicht fehlen liess. Andrer Leid konnte er nicht sehen; er half, wo er helfen konnte, auch wenn es ihm Opfer kostete. Von einem Bettler, in dem er einen entfernten Verwandten erkannte, um Geld angesprochen, geht er, da er keines bei sich hat, ins nächste Kaffeehaus, schreibt einen Menuett mit Trio und giebt ihn dem Bettler, damit dieser dafür beim Verleger die entsprechende Summe in Empfang nehme. Selbst Tieren wendet er seine Liebe zu; über den Tod seines Kanarienvogels weint er.

Dabei spielen ihm sein Vertrauen und seine Herzensgüte manchen bösen Streich. Sein Pariser Freund Grimm schildert ihn: »*Il est* zu treuherzig, *peu activ, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens, qui peuvent conduire à la fortune*«. Seine Thatkraft lag eben anderswo; die Eindrücke, welche sein empfängliches Gemüt aufnahm, erweckten in ihm einen anders gearteten Wiederhall als bei gewöhnlichen Menschen. Ihm setzten sie sich in die reinste Sprache der Liebe, in Musik um, und so kann man wohl sagen, dass, was an sein Herz schlug, in ihm zur That wurde, wie in keinem anderen. Musik war die Sphäre, in welcher er zu Hause war, in ihr gab es für ihn keinen Zweifel, keinen Irrtum; im Leben wandelte er als Fremdling.

Mit vollen Händen gab er und verschwendete seine Gunst auch an Unwürdige. Schmarotzer waren nicht selten seine Gäste, und Feinden schenkte er unverdientes Zutrauen. Wenn der Vater einmal schreibt: »Mein Sohn, in allen deinen Sachen bist du hitzig und jähe — dein gutes Herz ist es, welches es macht, dass du von einem Menschen, der dich wacker lobt, der dich hochschätzt und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehst, ihm all dein Vertraulichkeit und Liebe schenkest«, so thut er ihm wohl ein wenig unrecht. Denn diese Vertrauensseligkeit entsprang gewiss weniger der Eitelkeit als dem aufrichtigen Herzensbedürfnisse, verstanden und geliebt zu werden: das machte den von Natur Gutmütigen bis zur Leichtgläubigkeit arglos und hingebend. Wenn es sich um seinen persönlichen Vorteil handelte, war Mozart kein Menschenkenner, während sich in seiner Musik eine Feinheit der Beobachtung menschlicher Charaktere kundgiebt, wie sie wenigen eigen ist.

Künstlerische Unabhängigkeit

Der im Leben oft Schwankende und Ratlose offenbart überall, wo es seine Kunst gilt, eine bewundernswerte Festigkeit. Freie, ungehemmte Bethätigung seiner künstlerischen Gaben ist ihm erste

Lebensbedingung. Sie sich nach Möglichkeit zu wahren, gilt ihm kein Opfer zu gross. Hätte er sich entschliessen können, dem Zeitgeschmacke zu huldigen und ganz im Stile der hergebrachten italienischen Oper zu schreiben, so hätte er davon sicherlich besseren Lohn gehabt als von seinem idealen Streben im Dienste deutscher Kunst. Dafür, dass es ihm an Mut und Selbstbewusstsein nicht gefehlt hat, seine künstlerische Anschauung auch den einflussreichsten Persönlichkeiten gegenüber zu vertreten, sind zahlreiche Beispiele vorhanden. Die Entschiedenheit, mit der er künstlerische Urteile aussprach, brachte ihm wiederholt Gefahr und Schaden. Mild und sanftmütig, wie er im Leben war, galt ihm in der Kunst rücksichtslose Wahrheit als oberstes Gebot.

Humor

Ein Grundzug seines Wesens ist der gute Humor, der ihm auch in den verzweifeltsten Lebenslagen treu bleibt. Schon als Kind hatte er seine Freude an Schnacken und Schnurren aller Art. Die Briefe an die Schwester, wie auch ans »Bäsle«, die mit Wolfgang ungefähr gleichaltrige Tochter eines Augsburger Onkels, sind voll davon. Stets sind die Ausbrüche seines Humors harmlos und gutmütig; manchmal läppisch, aber niemals boshaft. Seinem Übermute auf Kosten anderer Luft zu machen, ist nicht seine Art. So ernst er ist, kehrt ihm das Leben doch selbst in schlimmen Lagen eine heitere Seite zu. Seine kindliche Natur erfasst mit Freuden, was der Augenblick bietet. Er ist ein Freund von gewählten Kleidern, Tänzen, Maskeraden, Spielen. Ihn darum leichtfertiger Gesinnung zu zeihen, wäre ungerecht. Hummel schreibt 1831 totkrank: »Dass Mozart sich der Schwelgerei überlassen habe, erkläre ich ausser den wenigen Gelegenheiten, zu denen Schikaneder ihn verlockte, dem es um die »Zauberflöte« zu thun war, für unwahr«. Wenngleich geselligen Vergnügungen nicht abgeneigt, war er doch häuslichen Sinnes. Dass er allzeit am liebsten zu Hause sei, versichert er am 3. Januar 1778 aus Paris dem Vater und am 15. Dezember 1781 schreibt er ihm: »Mein Temperament ist aber, welches mehr zum ruhigen häuslichen Leben, als zum Lärmen geneigt ist«. Obwohl dieser Ausspruch mit dazu dienen soll, des Vaters Geneigtheit für die beabsichtigte Verehelichung zu gewinnen, findet er doch durch die von dem Ehemanne Mozart später zum Ausdruck gebrachte Sinnesart volle Bestätigung.

Religiosität

Schon die Verhältnisse, unter denen Mozart aufwuchs, mussten es mit sich bringen, dass seine allem Hohen zugewandten Gefühle sich zunächst in den Vorstellungskreisen religiöser Anschauung be-

wegten. »Ich weiss, dass ich so viel Religion habe, dass ich gewiss niemals etwas thun werde, was ich nicht imstande wäre, vor der ganzen Welt zu thun«, heisst es in einem Briefe vom 2. Februar 1778, und am 3. Juli desselben Jahres giebt er seinem Vater die Nachricht, »dass der gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund — wie ein Vieh krepiert ist — das ist sein Lohn«, — eine Einschätzung des grossen Aufklärers, die den streitbarsten Kaplan befriedigen dürfte. Innigeren Ausdruck gewinnt seine Gläubigkeit in dem schönen Schreiben vom 9. Juli 1778, mit welchem er dem Vater den Tod der geliebten Mutter meldet: »Aus diesem Wunsch und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, dass sie nicht auf ewig für uns verloren ist — dass wir sie wieder sehen werden — vergnügter und glücklicher beisammen sein werden, als auf dieser Welt. Nur die Zeit ist uns unbekannt, das macht mir aber gar nicht bang. Wenn Gott will, dann will auch ich.« Nicht starre Orthodoxie war seine Religiosität, sondern Befriedigung eines Gemütsbedürfnisses. Das lehrt sein Beitritt zur Freimaurerei, für die er auch seinen Vater zu gewinnen weiss. Dieser geheime Orden verfolgte den Zweck, den Fortschritt auf geistigem, sittlichem und politischem Gebiete zu fördern. Lessing, Herder, Wieland, Goethe, Friedrich der Grosse und Kaiser Josef II. haben seine Bedeutung zu würdigen gewusst. Konnte Mozart, nachdem er in die Absichten der Freimaurer eingeweiht war, zurückbleiben? Er wurde der Eifrigsten einer, ja trug sich selbst mit dem Gedanken, eine eigene geheime Gesellschaft »Die Grotte« ins Leben zu rufen.

Im Umgange war Mozart äusserst freundlich und nicht zurückhaltend. Sein liebevolles Herz überströmte sogleich, wenn er Verständnis zu finden glaubte. Während er in seiner Kindheit nur Kennern vorspielen wollte, ist er später, als es ihm weniger darum zu thun war, Anerkennung zu finden, als zu geben und zu beglücken, mit seiner Kunst nicht karg. Der Künstler hat das Bedürfnis zu wirken. Die oft beobachtete Zurückhaltung grosser Männer hat ihren Grund daher nicht so sehr darin, dass sie sich in sich selbst befriedigt finden, als dass sie fürchten, missverstanden und damit in ihren heiligsten Gefühlen verletzt zu werden.

Äussere Erscheinung

Mozarts Äusseres wird als klein geschildert, aber von proportioniertem Körperbau, mit kleinen Händen und Füssen, früher mager, in den letzten Lebensjahren mehr korpulent. Der Kopf sei im Verhältnis zum übrigen Körper etwas zu gross, das stets blasse Gesicht

nicht unangenehm gewesen. Er habe nichts Aussergewöhnliches verraten; auch die Mozartsche Nase sei nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Grösse aufgefallen. Das ziemlich grosse und gut geschnittene Auge mit den schönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unstät und zerstreut, der gesamte Eindruck kein bedeutender.

Das war Mozart, das sein Leben, das die Welt, in der er gewirkt hat. In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen Deutschen kann man, wie Wagner sagt, die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen: »Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vorteilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äusseren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigennützig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterlässt er der Nachwelt die unermesslichsten Schätze, ohne zu wissen, dass er gerade etwas anderes that, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.«

Die Sonate

Die notwendigen äusseren Vorbedingungen für das Schaffen Mozarts waren: die Ausbildung der Formen, die für die deutsche Instrumentalmusik charakteristisch geworden sind, und eine zu grösserer Innigkeit gediehene Verbindung des musikalischen Ausdruckes mit dem Worte. Zwei Namen bezeichnen diese Ergebnisse: Josef Haydn (1732—1809) und Christoph Wilibald Ritter von Gluck (1714—1787). Wenn sich schon bei Bach der Tonverhältnisse ein formgestaltendes Prinzip bemächtigt, das darauf hinzielt, ihnen die Verständlichkeit einfacher Herzenssprache zu verleihen, so wird nun dieses Prinzip den Anforderungen der Kontrapunktik gegenüber immer wirksamer. Es ringt sich eine Grundform heraus, für die nicht das Mit- und Ineinander der Töne in ihrem gleichzeitigen Zusammenklingen, sondern ihr Nacheinander, nicht ihre kontrapunktische Gegeneinanderführung, sondern ihre melodische Folge bestimmend ist. Können wir den Namen Sonate noch weit hinter Sebastian Bach zurückverfolgen, so tritt das, was wir die Sonatenform nennen, doch erst seit Philipp Emanuel, dem Sohne des genialen Thomaskantors, mit grösserer Entschiedenheit ins Leben. Rousseau erzählt, wie der berühmte Fontenelle der inhaltslosen Tonspielerei der Instrumentalmusik seiner Zeit einmal mit der ungeduldigen Frage

begegnete: »*Sonate, que me veux-tu?*« Lange besann sich die Sonate auf die Antwort; als sie aber endlich gegeben wurde, fiel sie um so gewichtiger aus. Schon bei Josef Haydn gelangt die Sonate zu einer Bedeutung, in der sie für alles formale Gestalten auf dem Gebiete der Instrumentalmusik massgebend wird.

Was ist nun das Wesen dieser Sonatenform, die mit so unwiderstehlicher Gewalt die Alleinherrschaft über alles, was in Tönen nach Aussprache ringt, an sich reisst? Nichts anderes als die Rückkehr zur einfachen Liedform, allerdings erweitert durch die Nötigung, die ihr ein bedeutsamer Inhalt auferlegt, und bereichert um die im Laufe der geschichtlichen Entwickelung erzielten Errungenschaften der Kontrapunktik und Harmonie. Die Melodie als Erguss drängenden Empfindens hat sich durchgerungen und kennzeichnet sich durch ihre Beziehung auf den körperlichen Ausdruck dieses Empfindens. Auf die Gliederung menschlicher Bewegungen im Zustande gesteigerten Empfindens weist sie hin: die Rhythmik des Tanzes giebt ihr die Form des Liedes. Waren doch Gesang und Tanz ursprünglich stets miteinander verbunden. In Gruppen nun, wie sie der Liedform eigen sind, zerlegt sich auch die Sonatenform, und zerlegen sich wieder ihre Teile. Noch verschanzt sich der alte Kontrapunkt mit seinen widerstreitenden Bestrebungen trotzig in dem sogenannten Durchführungssatz der Sonate; bald wird er aber auch aus diesem seinem letzten Zufluchtsorte verscheucht und muss bei Beethoven dienend der mächtig voranstürmenden Fahne des Melos folgen.

Der Ausdruck in der absoluten Musik

In der Sonatenform hat man den Gipfelpunkt der sogenannten absoluten Musik erblickt und die Bedeutung, die sie erlangt hat, als einen Sieg der reinen Tonverhältnisse über ihrem Wesen vermeintlich fremde äussere Einflüsse gepriesen. Die Musik habe in ihrem Wesen nichts mit menschlichen Empfindungen, nichts mit dichterischen oder bildlichen Vorstellungen zu thun; in ihr selbst lägen die Gesetze ihres Gestaltens; der Künstler habe diese nur zu erkennen und mit Geschick anzuwenden. In der sogenannten absoluten Musik gäben sich nun diese Gesetze in ihrer reinsten, vollendetsten Offenbarung kund. Nichts störe da ihr Walten. Krystallgleich stellten sie sich hier durch das Medium des Künstlers den Sinnen dar. Uns hat die Entwicklung der Tonkunst eines anderen belehrt. Im Sinne und Dienste des Ausdruckes ist diese Entwicklung erfolgt. In seiner Einflussnahme nur findet sie ihre Erklärung und ihr Verständnis. Ihm stellt sich der Stoff immer williger zur Verfügung, und was wir im Verlaufe der

Musikgeschichte erleben, ist nicht eine sich steigernde Verherrlichung dieses Stoffes, des Tones, sondern jenes Endzweckes, in dessen Dienst er steht, des Ausdrucks. Nicht der absolute Ton tritt in der Instrumentalmusik seine Herrschaft an, sondern das absolute Ich. Der Ton hat sich in seiner Vervollkommnung als ein geeignetes Mittel erwiesen, ohne Zuhilfenahme von Vermittlungen, wie sie etwa Sprache oder scenische Darstellung darbieten, das Empfindungsleben in Ausdruck umzusetzen. Nicht durch physikalische Eigenschaften des Tonstoffes, sondern vielmehr durch die Herausbildung der Fähigkeit, sich ganz und gar den Ausdrucksbedürfnissen der Seele zu fügen, sich jene Formen anzueignen, in denen Erregungszustände körperliche Erscheinung gewinnen, der Kehle ihre Melodik, der Ausdrucksgebärde ihre Rhythmik abzulauschen und in der Verfeinerung und Bereicherung ihrer natürlichen Elemente, wie sie im Verlaufe ihrer wunderbaren Entwicklung eintrat, zugleich das Mittel zu verfeinertster und reichster Gemütsprache zu gewähren, einzig dadurch hat die Musik ihren Beruf erwiesen, für sich allein dem Künstler zu dienen und dabei alles abzulehnen, was sich ihr sonst als Erläuterung anzubieten bereit war. Das absolute Tonwerk ist reinste Lyrik, es ist der lyrische Erguss einer Künstlerseele und hat nur als solcher seine Bedeutung.

Ist es nur Zufall, dass die Blüte der absoluten Musik zusammenfällt mit dem Durchdringen der philosophischen Anschauung, dass das Ich der Mittelpunkt der Welt sei, und dass diese nur als dessen Vorstellung in die Erscheinung trete? Hatte Kant mit zersetzendem Verstande dieses Ich herausgelöst aus der Welt der sogenannten Aussendinge und in seiner schöpferischen Allgewalt diesen gegenübergestellt, so suchte es nun in der Brust des Künstlers sich dieser Gewalt bewusst zu werden, sich selbst zu finden mit Abstreifung alles dessen, was als Aussending sein Wesen verhüllen könnte. Der abstrakte Gedanke des allumfassenden Ich, in der Musik wird er zur lebenswarmen Empfindung, das sich erkennende Subjekt, hier wird es zum schaffenden, hier findet es die Form einer Entäusserung, die ihre Bedeutung einzig und allein darin hat, Ausfluss seiner Bethätigung zu sein.

Dass keine künstlerische Form so sehr der Gefahr ausgesetzt ist, in leeren Formalismus zu verfallen, als die der reinen Instrumentalmusik, liegt in ihrer Natur. Hier hat man entweder sich selbst zu geben oder gar nichts. Wie viele haben aber ein »Selbst«,

das wert wäre, oder auch nur wagen dürfte, in unverhüllter Nacktheit sich zu zeigen! Die Grössten nur, ein Haydn, Mozart, Beethoven. Der aus inneren Trieben erblühten Form lässt sich aber auch von aussen beikommen, wie etwa der Botaniker die welke Pflanze unter sein Mikroskop nimmt und ihren Bau erforscht. Ein Gärtner ist er darum nicht, meint es auch nicht zu sein. Thatsächlich aber erheben diesen Anspruch jene Komponisten, die der lebendigen Kunstform ihre Gliederungen ablauschen, daraus Gesetze ableiten und an deren Hand dann ähnliche Gestaltungen konstruieren. So entstandene Gebilde konnten, wenn sie gleich jenen Naturgewächsen auf Daseinsberechtigung Anspruch machten, zur Verkennung dessen führen, was der wahren Musik einzig und allein ihren Wert verleiht. Die sogenannte Mache gelangte zu Bedeutung, die gewonnene Fertigkeit, mit dem Tonstoffe in kunstvoller, gewissen Regeln und Konvenienzen entsprechender Art »spielend« umzuspringen, masste sich ein Anrecht auf Würdigung an. Einerseits Überschätzung, andererseits Geringachtung dessen, was man unter reiner Instrumentalmusik versteht, beruhen auf diesem ihrem Missbrauche. Ihm entspringt der Begriff einer sogenannten Formalmusik im Gegensatz zu derjenigen, die irgend einen Inhalt ausspricht, sei dieser nun bloss gedacht oder ausdrücklich in Worte gekleidet. Dabei wird verkannt, dass im Wesen der Musik an sich schon der bedeutungsvollste Inhalt liegt, den es nur geben kann, die Selbstaussprache des Subjektes nämlich, von dem der Philosoph sagt, es sei das einzige Reale, — und dass jeder »Inhalt« eines musikalischen Kunstwerkes nur dann Bedeutung haben kann, wenn er zu dieser Aussprache beiträgt, während er sonst notwendigerweise als ein Fremdes und Hemmendes empfunden werden muss.

Gluck und die Oper

Wir haben noch die andere Richtung ins Auge zu fassen, in der die Musikentwicklung jener Zeit ihren Zielen zustrebt. Als ihren Vertreter haben wir Gluck genannt. Durch innige Anschmiegung der Musik an die Dichtung ein Verhältnis zwischen Ton und Wort herzustellen, wie es einst in der griechischen Tragödie bestanden hatte, war die ursprüngliche Absicht der Erfinder der Oper gewesen. Weder Musik noch Dichtung waren jedoch damals imstande, das von ihnen Geforderte zu leisten. Die erwähnten Bestrebungen spalteten sich gar bald in zwei Abzweigungen, deren keine ihrem anfänglichen Zwecke gerecht zu werden vermochte. Entweder herrschte das Wort, und die Musik verlor im Bemühen, sich dessen Anforderungen vollständig anzubequemen, ihre Selbständigkeit und Eigen-

art, oder es herrschte der Ton, und das Wort wurde als überflüssiges Beiwerk empfunden und vernachlässigt. Gluck hatte die Ergebnisse dieser beiden Auffassungen, die mit ihrem Kampf einen langen Zeitraum der Geschichte der Oper ausfüllen, in ihren äussersten Ausartungen vorgefunden, — einerseits die nationalfranzösische Oper Lullys (1633—1687) und Rameaus (1683—1764) mit ihrer recitierenden, der Seele entbehrenden Musik, anderseits die Opernarie der Italiener mit ihrer den Sinnen schmeichelnden Melodik und ihren Zugeständnissen an die Eitelkeit der Sänger. Seine Absicht war, Wort und Ton in eine beiden Teilen möglichst gerechtwerdende Verbindung zu bringen, und so eine wirklich dramatische Musik zu schaffen. Auch er war, wie Händel, von der italienischen Oper ausgegangen, auch ihn hatte das Missbehagen, seinen künstlerischen Ideen in ihren Formen nicht genügen zu können, dazu gedrängt, auf Reformen zu sinnen. In den der Partitur seiner Oper »Alceste« vorangestellten Widmungsworten spricht er sich darüber klar aus: »Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören.« Dass Gluck auch die Eigenschaften, welche die Dichtung der Musik entgegenbringen muss, wohl erkannt hat, bestätigen die folgenden Worte der eben angeführten Widmung: »Als der berühmte Verfasser der »Alceste«, Herr von Calsabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets anziehende Handlung ersetzt.«

Gewandte Dichter und Bearbeiter standen Gluck bei der Verwirklichung seiner Ideen zur Seite: Guillard, du Rollet, Calsabigi, welch letzterer vielleicht sogar die Reformgedanken bei dem Komponisten zuerst erweckt hat. Mit der Einsicht ging die Ausführung Hand in Hand. Das Streben Glucks, Ton und Wort einander zu nähern, hat in seinen letzten grossen Tonschöpfungen eine bewunderungswürdige Erfüllung gefunden. Dennoch ist Glucks Oper noch immer nur ein Kompromiss

zwischen Musik und Dichtung, bei dem keine von beiden ihre volle Rechnung finden konnte. Noch war die Zeit zu einer bruch- und restlosen Vereinigung nicht gekommen. Auch Glucks Schaffen beruhte, wie das Händels, auf einer mehr oder minder äusserlichen Anbequemung der Musik an den dichterischen Stoff. Der Dichtung hatte er mit seinen Tönen Accente zu verleihen, wie sie von jener ihrer Handlung nach gefordert wurden. Personen hatte er Leben einzuflössen, die ihm als fertige Charaktere hingestellt worden waren; eine Begeisterung hatte er dabei einzusetzen, die an Stoff und Handlung entzündet werden musste, wobei nicht in Frage kam, ob er gerade in diesem Stoffe und durch diese Personen etwas Eigenerlebtes, ihn zu unmittelbarer Aussprache Drängendes zu sagen habe. Die Musik, welche, wenn sie in ihrem eigentlichen Elemente bleiben will, rein persönlicher Stimmungsausdruck sein muss, war dabei immer noch in ein dienendes Verhältnis gerückt, das ihr die volle Entfaltung nicht gestattete. Ihre Keime waren in einen fremden Boden gelegt. Ob jene Armiden und Iphigenien innere Erlebnisse Glucks in Worte kleiden, ob sie Dolmetsche seiner ureigensten Empfindungen, seiner Gemütsbedürfnisse und Herzenskämpfe sind, darum wird nicht gefragt. Genug, dass es der Tondichter verstand, in diese Gestalten sich hineinzuleben, genug, dass er die Hingebung besass, sich mit ihnen zu identifizieren, den ihnen angedichteten Gefühlen aus seinem Herzen Wärme zu verleihen, ihnen gleichsam sein Blut einzugiessen, ihnen den Pulsschlag seines Herzens mitzuteilen. Als Gewinn für die Musik, als ihr Fortschritt kommt dabei das in Rechnung, um was die Dichtung im Sinne tieferen Empfindungsausdruckes und stärkeren dramatischen Lebens das früher hierin Geleistete übertraf. Schon der Umstand, dass der Tondichter diese Empfindungen sich anzueignen vermochte, wenngleich sie ursprünglich nicht sein eigen gewesen waren, verleiht seiner Ausdrucksweise einen Gehalt, der das Mass seines Wertes aus der Persönlichkeit des Musikers schöpft. Darin liegt die Bedeutung Glucks in der geschichtlichen Entwicklung der Tonkunst.

Die Musik ist es, die das persönliche und damit das eigentlich dramatische Element im Tondrama — das ja, wie wir gesehen, nichts anderes als gesteigerte Lyrik ist — enthält. Sie muss sich diesem ihrem Berufe gewachsen zeigen und sie kann es nur, insoweit sie Lyrik, freie Aussprache des Ichs, ungehinderter, unmittelbarer Herzenserguss ist. Nicht dadurch etwa, dass ein ihrem innersten Wesen Fremdes, ein äusserer Stoff, eine Dichtung ihren Bedürfnissen möglichst ent-

gegenkommt: aus eigenem Antriebe vielmehr muss sie sich die Fähigkeit erwerben, Wort und Gestalt zu werden, das Drama aus ihrem Empfindungskreis heraus zu gebären. Nur daraus, dass sie diese Fähigkeit damals noch nicht vollständig erlangt hatte, können wir es uns erklären, dass Gluck, der Deutsche, seine Musik in jenen Werken, die seine Auffassung des Verhältnisses von Ton und Wort am entschiedensten zum Ausdruck bringen, einer fremden Sprache, der französischen, angepasst hat. Französisch empfindenden und sprechenden Griechen soll der Deutsche eine den tiefsten Quellen der Leidenschaft entströmende Musik in den Mund legen! Das ist kaum mehr Anempfindung, das ist Selbstverleugnung. Hat Gluck daher einerseits den Weg zu Mozart und Wagner durch die Erkenntnis der Bedeutung des Zusammenwirkens von Musik und Dichtung angebahnt, so knüpft anderseits an ihn auch die sogenannte historische Oper an, das ist jene Richtung, in der die Musik es gänzlich aufgiebt, persönlicher Ausdruck zu sein, und sich bedingungslos einem ihrem innersten Wesen fremden Stoffe unterwirft. Der Selbstverleugnung folgt die Selbstpreisgebung. Bei Spontini wird die Musik zur Ausstattung, bei Meyerbeer zur Grimasse.

Instrumental-Komponist und Dramatiker

Was Haydn vorbereitet, was Gluck angestrebt, in Mozart findet beides seine Fortbildung. Gewiss ist es kein Zufall, dass Mozart, der grosse Instrumentalkomponist, sich zugleich auch in der Oper als Dramatiker von höchster Bedeutung bewährt. Es dient zur Bestätigung der Anschauung, dass echte Musik ihrem Wesen nach Ausdruck von Gemütsbewegungen ist, und dass der Schritt vom Instrumentalkomponisten zum dramatischen nicht sowohl den Übergang in eine andere Schaffenssphäre, als vielmehr die Erfüllung und Vollendung eines Strebens bedeutet, das auf jenem Gebiete sein Ziel nicht vollständig zu erreichen vermag. Ist es nicht auffallend, dass sich überhaupt bei den Tondichtern solch ein geradezu unwiderstehlicher Drang offenbart, auf dem Felde der Oper sich zu bethätigen trotz der Schwierigkeit, eine geeignete Dichtung zu erlangen, trotz der Beschränkungen, welche die Rücksichtnahme auf den Text dem Musiker auferlegt? Mit dem Hinweis auf grössere äussere Erfolge ist diese Frage nicht erledigt. Dem Instrumentalkomponisten standen sie in nicht geringerem Masse offen und waren leichter verdient und nachhaltiger gesichert. Allein die Instrumentalkomposition, so sehr sie in sich abgeschlossen und auf sich allein beruhend erscheinen mag, ist eben doch keine letzte, restlose Selbstentäusserung des berufenen Tondichters. Seiner Sehnsucht giebt sie Nahrung, gewährt ihr aber keine volle Befriedigung.

Schöpft er in ihr zwar rein aus den Tiefen seines Innern, so vermag er durch ihre Mittel doch nicht bis zu zweifelloser Verständigung, bis zu voller Klarheit der Aussprache durchzudringen. Rhythmus und Tonfall führen ihn, wenn sie seinem wahren Empfinden entsprungen sind, bis zur Grenze, an der das Wort einsetzt. Dieses nur, so fühlt er, könnte volle Befreiung bringen; es müsste sich aber als Erfüllung dessen darstellen, was sich im Sehnsuchtslaute des Tones seiner Brust entrungen hat. Nach diesem Worte verlangt es ihn; ihm strebt sein Tonleben in allen seinen Verzweigungen entgegen, wie die Blume den Strahlen des Sonnenlichtes; dem, was in ihm nach Ausdruck ringt, soll jenes die Zunge lösen, zu künden, dass es nicht bloss tote Schwingungen der seelenlosen Natur, sondern Geständnisse des Menschenherzens sind, die in den Klängen der Musik eine allgemeinverständliche Sprache gewinnen wollen.

Mozarts Instrumentalmusik

Ich glaube kaum ausdrücklich betonen zu müssen, dass die Instrumentalmusik nur dort, wo sie sich auf der Höhe ihrer Aufgabe befindet, nur dort, wo sie Musik in unserem Sinne ist, jenen Zug der Sehnsucht nach dem Worte zu erkennen giebt. Wir haben ja erkannt, wie sehr gerade sie der Gefahr ausgesetzt war, in leeren Formalismus zu verfallen. Im Laufe der Entwicklung hatte sich ihr Wirkungskreis zum Teil erweitert, zum Teil verengt. Während die von Bach vorgefundene Instrumentalmusik, soweit sie mehr als ein inhaltsloses Spielen mit kontrapunktischen Formen ist, entweder an den Volkstanz sich anschliesst und dessen knappe Rhythmen aufnimmt, oder den das damalige höhere Gefühlsleben fast ausschliesslich beherrschenden religiösen Stimmungen dient, werden jetzt ihre Ansprüche sowohl in Bezug auf Form als auch auf Inhalt grössere. Hand in Hand mit der fortschrittlichen Entwicklung geht die Übertragung des Gefühlslebens, das bisher vorzugsweise an religiöse Vorstellungen gekettet war, auch auf andere Anschauungssphären. Die Ideen der Humanität und Duldsamkeit treten in ihre Rechte ein, die christliche Denkweise erweitert sich zu einem rein menschlichen Empfinden, das bishin ausgeschlossen oder doch zur Seite gedrängt war. Dieses Empfinden macht sein Bedürfnis nach Aussprache geltend und findet nun Eingang ins Kunstleben. Was immer das Menschenherz bewegt, wird der Weihe höchster künstlerischer Entäusserung für fähig und würdig erkannt. Der Unterschied zwischen geistlicher und profaner Musik verwischt sich immer mehr. In gleichem Masse tritt das Individuum mit all seinen Ansprüchen, Inter-

essen, Gefühlen, mit seiner Lust und seinem Leide, seinem Ringen, Siegen und Erliegen in den Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen. Die erweiterte musikalische Form hatte es mit seinem Gemütsgehalte auszufüllen. Wo dies nicht geschah, musste der Mangel eines konventionellen Inhaltes, wie er sich früher im Dienste religiöser Vorstellungen dargeboten hatte, zur Alleinherrschaft des absoluten Tones führen. Die Instrumentalmusik musste entweder Ausdrucksmusik im höchsten Sinne des Wortes oder Formalmusik werden.

Thatsächlich geht ihre Entwicklung nunmehr nach diesen beiden Richtungen auseinander. Die Gegensätze der Zeit, mächtiges Streben eines neuen tiefen Lebensdranges einerseits, bequemes Verweilen bei bedeutungslosen Formen andrerseits, sie treten auch in der Musik vor Augen. So kommen sie auch bei Mozart, freilich in einer seiner persönlichen Bedeutung entsprechenden Art, zum Ausdruck. Verfall und Aufschwung, beide senken Keime des Schaffens in sein empfängliches Gemüt. Eine verdämmernde Vergangenheit klingt in ihm aus, während sich gleichzeitig schon eine neuerwachende Zukunft ankündigt. Was ihn, wenn auch nur flüchtig, berührt, wird ihm zur Anregung, findet Wiederhall in seiner Brust, gestaltet sich zur Form. Schon an der Oberfläche seines Empfindens, wenn ich mich so ausdrücken darf, geht dieses formende Gestalten vor sich. Den Rokokoeindrücken, die das Aussenleben noch vollständig beherrschen, entzieht er sich nicht; auch sie vermögen in ihm produktiv zu werden, auch ihren leisen Anregungsimpulsen folgt sein empfängliches Gemüt. Man spricht vom »Zöpfchen« in manchem seiner Werke. Mit Recht, wenn man damit sagen will, dass die im Rokoko enthaltenen formgestaltenden Elemente auch in Mozarts Musik in verfeinerter Weise wirksam sind. Am reinen Spiegel seiner Seele hat der Hauch der Zeit auch die flüchtigsten Formen, die er den Gestaltungen des Lebens verlieh, in zarten Umrissen abgezeichnet. Kein Mittel war geeigneter, dieses duftige Formenwesen in sich aufzunehmen, als gerade die Musik. Freilich, ein Mozart musste der Vermittler sein, wenn ihm ein nachhaltiges Interesse zukommen sollte. Ein Künstler musste es sein, der im losesten Spiele sich selbst zu geben und auch ihm den individuellen Charakter seiner Persönlichkeit aufzuprägen vermochte. Wir haben eine Anzahl von Instrumentalwerken Mozarts, denen man einen andern Wert, als den der sogenannten schönen Form, abspricht. Wir würden seinen bedeutungsvolleren Schöpfungen unrecht thun, wenn wir uns bemühen wollten, jenen einen Gehalt

unterzuschieben, den sie nicht besitzen und auch nicht beanspruchen. Anderseits würden wir aber auch diesen Werken unrecht thun, wenn wir ihnen keine andere Bedeutung zuerkennen wollten, als die einer gewissen Gewandtheit, Tönen Form und Gestalt zu verleihen, wenn wir also den Anteil verkennen wollten, den auch an diesen scheinbar inhaltsleeren Formen Geist und Seele des Künstlers haben. Woher die unnachahmliche Anmut, woher der entzückende Wohllaut auch in den unbedeutenderen Schöpfungen Mozarts? Nicht im Wesen der Töne sind sie begründet, sondern im Wesen des Künstlers, der sie zum Abbild der Regungen seines Innern gemacht hat. Sie gehören ihrer Zeit an, wie der blaue Frack mit den vergoldeten Knöpfen, die Nankingkniehose und die Schnallenschuhe ihres Schöpfers. Gewiss bedeuten aber auch diese etwas anderes, wenn ein Mozart, als wenn ein Hofschranz drinnen steckt.

Geschichtliche Bedeutung in dem Sinne, dass sie die Weiterentwicklung des Tonlebens in fördernder Weise beeinflusst hätten, besitzen diese Werke nicht. Im Gegenteil: sie haben der Meinung Nahrung gegeben, dass die formale Gestaltung, der Mozart sich in so hohem Masse fähig zeigt, genüge, einem Tonwerke Wert und Gewicht zu verleihen, ja dass seine Bedeutung sich in ihr erschöpfe. Auf Mozart berufen sich unsere Formalisten noch heute. Sein Name wird gemissbraucht, wenn künstlerische Ohnmacht nach einer Rechtfertigung ihres nichtigen Treibens sucht. Mozart selbst hat über das, was ihm seinen Wert und seine Grösse verleiht, anders gedacht. »Wer mich nach solchen Bagatellen beurteilt, ist ein Lump«, äusserte er einmal über seine Klaviersonaten. Wo er sich tiefer angeregt fühlt, da erfüllt sich ihm auch die strenge Form der sogenannten absoluten Musik mit einem Gehalt, der uns unmittelbar den Pulsschlag seines Herzens mitempfinden lässt. Ich nenne als solche Werke die sechs Josef Haydn gewidmeten Quartette, das Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, von dem er sagte: »Ich halte es für das Beste, was ich in meinem Leben geschrieben habe«, die Klavierphantasie in C-moll und vor allem die Symphonien in G-moll, Es-dur (auch Schwanengesang genannt) und C-dur (Jupitersymphonie).

Das Streichquartett

Mit Recht hat man Mozart den Vollender des Streichquartettes genannt. Giovanni Battista Sammartini (1704—1774) und Luigi Boccherini (1743—1805) sind als bedeutende Pfleger des Streichquartettes vor und neben Josef Haydn zu bezeichnen. Die Ausgestaltung seiner Form, die eben die der Sonate ist, verdankt es Haydn,

der uns in einer grossen Zahl von Streichquartetten Muster dieser Gattung hinterlassen hat. Ihr Inhalt entspricht der liebenswürdig heiteren, von keinerlei tiefgehenden Kämpfen bewegten Natur des Tondichters. Mozart erweitert nicht nur die Form, er vertieft auch den Gehalt. Dabei gewinnt das Gestaltungsprinzip der Melodie immer mehr die Oberhand. Der früher herrschende Kontrapunkt wird nun ein dienendes Element. Die Gruppierung nach den Anforderungen eines melodischen Fortschreitens wird zur Hauptsache, Gegensätze treten einander absichtsvoll gegenüber, das Bedürfnis nach rhythmischer Einheit bestimmt die Anordnung. Als höchste Kunst des Tondichters wird es gepriesen, wenn er diesen der homophonen Melodie entsprechenden Formgesetzen auch in mehrstimmigen Tongebilden zu genügen vermag, derart dass sich die verschiedenen Stimmen zwanglos den Regeln des Kontrapunktes fügen, ohne dass dabei eine Beeinträchtigung ihres Strebens, sich im Sinne melodischer Gestaltung zu entfalten, fühlbar würde. In idealer Weise wird diese Aufgabe im Streichquartett gelöst. Hier hat der Tondichter seine höchste Kunst zu zeigen, indem er vier gleichberechtigte Stimmen so zusammenführt, dass eine jede trotz ihrer Verbindung mit den andern ohne Zwang ihren eigenen selbständigen Weg zu gehen scheint. Wie man von Gedankendichtung spricht, so hat man wohl auch das Quartett als Gedankenmusik charakterisiert. Der Zug nach freier Entfaltung wird in ihm durch eine weise Selbstbeschränkung beeinflusst. Wie sich bei den alten kontrapunktischen Formen in die kombinatorische Thätigkeit das Empfinden als mitgestaltend einschleicht, so beansprucht nun hier der abwägende Verstand einen Anteil an der Formgebung, um den miteinander zu führenden Stimmen jene wechselseitige Bezogenheit und Rücksichtnahme zu verleihen, die erforderlich sind, damit keine von ihnen den berechtigten Neigungen und Wünschen der anderen hinderlich in den Weg trete. Es gewährt gewiss einen eigenartigen Genuss, diese Thätigkeit zu verfolgen. Doch ist damit die Aufgabe eines Tonwerkes dieser Gattung noch keineswegs erschöpft. Die Form muss auch Zeugnis geben von den gestaltenden Antrieben, aus denen sie hervorgewachsen ist. Sie darf kein blosses Schema sein; nur durch die innere Notwendigkeit, der sie entsprungen, wird sie gerechtfertigt. Diese Notwendigkeit kennzeichnet sie als Selbstbekenntnis des Tondichters, als Offenbarung aus seinem Innern.

Form und Inhalt

Das In-sich-geschlossen-Sein der Kunstformen Mozarts hat man

häufig als ein Sich-selbst-Genügen, als ein Sich-befriedigt-Finden in den so kunstreich abgewogenen Verhältnissen der Töne, als sogenannte Schönheit, wie man die Sinnenfreude an Formen zu nennen pflegt, aufgefasst. Man darf aber die Ruhe, welche der Ohnmacht entspringt, nicht verwechseln mit der Ruhe, die sich aus der Spannung zusammenwirkender Kräfte und der Fähigkeit ergiebt, zwischen feindlichen Strebungen ein harmonisches Gleichgewicht herzustellen. Findet man in den früheren gleichsam der Vorübung angehörigen Instrumentalwerken Mozarts noch melodische Führung und kontrapunktische Arbeit geschieden, die eine den Themen, die andere den verbindenden Übergängen zugewendet, so zeigen sich die späteren, von seinen Erfahrungen in der Oper beeinflussten Schöpfungen dieser Art voll und ganz von seinem Geiste durchflutet. In ihnen bewundern wir jene krafterfüllte Ruhe, in der sich alle Gegensätze zum vollendetsten Ebenmasse ausgeglichen haben. Die Bewegungen seines Gemütes, denen es, wie uns seine dramatischen Werke lehren, sicher nicht an Leidenschaftlichkeit fehlt, in seinen Tönen vereinigen sie sich zu harmonischer Aussprache. Die Harmonie seiner Gemütsbewegungen ist es, die in der Harmonie seiner Klänge zu Tage tritt. »Mozart hauchte«, wie Richard Wagner treffend sagt, »seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt«. Wer wird in der herrlichen G-moll-Symphonie bloss tönende Formen erkennen, wenn er nicht tauben Herzens ist? Man hat gerade ihr im Gegensatz zu andern Instrumentalschöpfungen Mozarts den Charakter der Leidenschaftlichkeit zugeschrieben. Doch vermag ich die einem ersehnten Ziele zustrebende, im Drange darnach überflutende Leidenschaft in diesem Werke nicht zu erkennen. Auch der Kampf mit der Leidenschaft und ihre Bezähmung tritt hier nicht vor die Sinne. Vielmehr könnte man sagen: ehe noch die Bewegungen des Gemütes zur Leidenschaft anwachsen, lösen sie sich in Tönen aus und geben so wohl von der Macht, die der Leidenschaft zu Grunde liegt, nicht aber auch von ihrem Ringen Kunde. Anmut ist nach Goethe Kraft. Der Kraft entspringt auch die wunderbare Anmut der G-moll-Symphonie, einer Kraft, welcher der innigste,

wärmste Gefühlsausdruck zum harmonischen Spiele wird. An Raphael nur und an Goethe vermögen wir Ähnliches zu erleben.

Mozart und Beethoven

In anschaulicher Weise charakterisiert Richard Wagner das Verhältnis des Symphonikers Mozart zu dem diese Kunstgattung vollendenden und erschöpfenden Beethoven, wenn er Mozarts Es-dur-Symphonie mit der in A-dur von Beethoven vergleicht: »Es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewusstsein einer zum freudigen Genuss bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, dass in Mozarts Musik die Sprache des Herzens sich zum anmutigen Verlangen gestaltet, während in Beethovens Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Mutwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozarts Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'schen das mutige Bewusstsein der Kraft«.

Man wird mich der Aufgabe überheben, die zahlreichen Instrumentalwerke Mozarts alle einzeln aufzuzählen. Wir besitzen von ihm sieben Streichquintette, ein Quintett für Streicher mit Horn, eines für Streicher mit Klarinette, 26 Streichquartette, eine Nachtmusik (Streichquintett mit Kontrabass), ein Quartett für Streicher mit Oboe, ein Divertissement für Streicher, mehrere Duos, ein Quintett für Klavier und Bläser, zwei Klavierquartette, sieben Klaviertrios, ein Trio mit Klarinette und Bratsche, zahlreiche Violinsonaten, Klaviermusik aller Art, Konzerte und Solostücke mit Orchester für Violine, Flöte, Horn, Klarinette, sowie für verschiedene zusammenwirkende Instrumente, nicht weniger als 25 Klavierkonzerte, je eines für zwei und drei Klaviere; an Orchesterwerken 41 Symphonien, 31 Divertissements, Serenaden und Kassationen*), Stücke für verschiedene Instrumente mit Orchesterbegleitung, Orgelwerke u. a. m.

Kirchenmusik

Hier sind auch Mozarts Kirchenmusikwerke zu erwähnen, deren er nicht wenige geschaffen hat, darunter 15 Messen, zwei Motetten, eine Passionskantate, die Kantate *Davidde penitente*, zwei Freimaurerkantaten, Litaneien, Vespern, Offertorien u. s. w., endlich als das bedeutendste Werk dieser Gattung: das Requiem. Alle diese Schöpfungen

*) Unter Kassation (italienisch cassazione, also eigentlich Abschiedsmusik?) verstand man im 18. Jahrhundert eine der Serenade und dem Divertissement nahe verwandte mehrsätzige Gelegenheitsmusik (Ständchen u. dergl.) für mehrere einfach besetzte Instrumente.

neigen sich ihrem Charakter nach, insbesondere in dem Verhältnisse des Tones zum Worte mehr der Instrumentalkomposition zu, wenngleich sie bereits wesentlich durch die Oper beeinflusst erscheinen. Während wir bei Bach von einem besonderen Kirchenstile nicht reden konnten, da ja sein ganzes Gefühlsleben in religiösen Anschauungen wurzelt, und wir daher in seinen Äusserungen stets den vollen, ganzen Menschen zu erblicken haben, bildet sich nun, dem erweiterten Gesichtskreise der Zeit entsprechend, aus den Formen musikalischer Ausdrucksweise ein eigener, durch rein äusserliche Konvention bestimmter Stil für die der Kirche dienende Musik um so schärfer heraus, je mehr innerlich und in Ansehung des Ausdrucksgehaltes der Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik sich verwischt. Der Tondichter, der früher sozusagen aus der Kirche heraus schuf, als einer, der ihr mit dem besten Teile seines Wesens angehört, schrieb nun für die Kirche. Die profane Musik, vordem gleichsam nur eine Abschweifung vom geraden Wege, drängt sich namentlich seit dem Aufblühen der Oper in den Vordergrund und gewinnt in dem Masse an umfassender Bedeutung, als sie fortschreitend den Ernst und die Tiefe von Empfindungen, die früher nur mit religiösen Vorstellungen verbunden waren, in ihren Bann zieht. So erklärt sich die paradoxe Thatsache, dass, je schroffer sich äusserlich die Kluft zwischen kirchlicher und profaner Musik aufzuthun scheint, desto mehr Unterschiede verschwinden, die auf innere Gründe der Trennung hätten hindeuten können. Während die Oper aus Tiefen zu schöpfen sucht, die vormals nur dem religiösen Fühlen zugänglich waren, macht sich in der Kirchenmusik eine profanere, an die Oper sich anlehnende Ausdrucksweise bemerkbar. Gewiss ist dabei auch der Gegensatz zwischen katholischer und protestantischer Anschauung von Bedeutung. Die erstere rechnet, dem südländischen Charakter entsprechend, in viel höherem Grade als die letztere mit sinnlichen Eindrücken. Das lieblich Innige neigt sich dem Gefälligen zu, das Ernste gewinnt dramatische Färbung im Sinne der Oper. Josef Haydn, der es nicht unterliess, bevor er ans Komponieren ging, Gottes Segen auf seine Arbeit herabzuflehen, dem es also an religiösem Gefühle gewiss nicht gemangelt hat, vermag es nicht, die Tiefe dieses Gefühles in seinen Messen zum Ausdruck zu bringen. Auch Mozarts kirchliche Kompositionen haben für uns nicht die Bedeutung einer individuellen, nach künstlerischer Entäusserung ringenden religiösen Anschauungsweise. Zur Unsterblichkeit erhebt sich über sie nur das Requiem. Wenn-

gleich unter den Schwierigkeiten geschaffen, die Mozart sein Krankheitszustand bereitete, und nach dem Tode des Meisters von fremder Hand vollendet (neueren Forschungen nach hat Mozart das Werk fast ganz selbst ausgeführt), ist diese Totenmesse doch von einer Gewalt des Ausdrucks, von einer Tiefe des Gehaltes, von einer Unmittelbarkeit der Wirkung, die uns die rückhaltlose Teilnahme des ganzen Menschen mit all seinem Wollen und Mühen, mit all seinem Fürchten und Entsagen, mit all seinem Ahnen und Hoffen erkennen lässt. Was hat dieser Schöpfung ihren Geist eingehaucht? Mozart hat sie, dessen war er sich bewusst, für sich selbst geschrieben. Ein grossartiges Abschiedswort an die Menschheit war sie, hervorgeholt aus der Tiefe seiner Brust, ein letztes Bekenntnis seines Wesens, Glaubens und Fühlens, abgelegt vor den Pforten der Ewigkeit.

Verhältnis zu Bach und Händel

Bei dieser Gelegenheit darf das Verhältnis Mozarts zu seinen Vorgängern Händel und Bach berührt werden. Dass Mozart, so spät er ihn eigentlich kennen lernte, zu den Verehrern Bachs gehörte, wird niemand wunder nehmen. Als er in Leipzig Bachs Motette: »Singet dem Herrn ein neues Lied« hörte, rief er aus: »Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen lässt!« Mit Eifer vertiefte er sich in das Studium dieser Motetten. Van Swieten, der bekannte Wiener Freund und Gönner Mozarts, war es namentlich, der seine Aufmerksamkeit auf Bach und Händel gelenkt hatte. Am 20. April 1782 schreibt Mozart an seine Schwester: »Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zu Herrn van Swieten und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. Ich mache mir aber eine Kollektion von den Bach'schen Fugen — sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach — dann auch von den Händel'schen«. Fünf Fugen aus Bachs wohltemperiertem Klavier bearbeitete er für Saiteninstrumente. Keineswegs erblickt er aber den Gewinn aus diesen Studien in einer Nachahmung der Weise des alten Meisters. Vielmehr tadelt er ausdrücklich eine solche bloss äusserliche Aneignung. Am 16. April 1798 schreibt er an seine Frau: »Nun musst Du wissen, dass hier ein gewisser Hässler (Organist aus Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Klavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, dass ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Hässler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe, auch zu spielen, — die Force von diesem Hässler besteht auf der Orgel in

Füssen, welches, weil hier die Pedale stufenweise gehen, eben keine so grosse Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im stande, eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger«. An Händel bewundert Mozart namentlich die Kraft. Nach Rochlitz soll er gesagt haben: »Händel weiss am besten unter uns allen, was grossen Effekt thut; wo er will, schlägt er ein wie ein Donnerwetter«. Er bearbeitete Händels »Acis und Galathea«, die »Ode für den St. Cäcilientag«, das »Alexanderfest« und den »Messias«.

Jugendopern

Es wurde bereits erwähnt, dass das Studium Bachs und Händels Mozart keineswegs zu einer Anlehnung an deren Schaffen geführt hat. Der dramatische Ausdruck, zu dem es Mozart drängt, hat bereits das befreiende Wort in seinem Blickfelde. Er gelangt namentlich dort, wo er mit dem Worte in Beziehung oder Verbindung steht, zur Weiterbildung. Schon in der mit neunzehn Jahren (1775) komponierten Oper »*La finta giardiniera*« nimmt das Orchester selbständigen Anteil an der Handlung und Situation im Sinne dramatischen Ausdruckes. Die Instrumente gewinnen an individualisierender Charakteristik. Sie bekunden das Bestreben, nicht bloss Begleitung, sondern Ergänzung des Gesanges zu sein. Eine ungemein glänzende und sorgfältig ausgeführte Instrumentierung zeichnet dann die Oper »Idomeneo« (1781) aus. Die Art der Beteiligung des Orchesters an der Charakteristik und die Behandlung des Recitativs lassen den Einfluss Glucks erkennen. Dem ariosen Recitativ gewährt Mozart einen grossen Spielraum. Der Dichtung soll die Musik zu Hilfe kommen, der Musik die Dichtung ihre Anregungen geben.

Das Melodram

Dieses damals noch nicht voll erfüllbare Streben erklärt uns die Stellung, die Mozart dem Melodram gegenüber einnimmt. Unter dem Eindrucke von Bendas »Medea« schreibt er an seinen Vater am 12. November 1778: »In der That, mich hat noch niemals etwas so surpreniert. . . . . Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern deklamiert wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürtrefflich. Ich liebe diese zwei Werke so, dass ich sie bei mir führe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der *Opera* tractiren und

nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen«. Mozart selbst hat in seiner Operette »Zaide« (1780) das Melodram angewendet. Zwei Monologe darin sind melodramatisch behandelt.

Mozart als Dramatiker

Wir sind damit bei Mozart dem Opernkomponisten und Dramatiker angelangt. Wir fragen: wodurch ist Mozart aus einem Opernkomponisten gewöhnlicher Art ein Dramatiker geworden? Einzig durch die Gelegenheit, sich selbst musikalisch aussprechen zu können, aus innerem Drange heraus seine Gestalten zu bilden und ihnen die Töne seines Herzens zu leihen. Wo bleibt aber dabei die so viel gerühmte Charakteristik seiner dramatischen Gestalten, wo seine Fähigkeit, sie bis in die feinsten Züge voneinander zu unterscheiden, sie zu personifizieren und jeder ihr besonderes Leben zu verleihen. Man wird wohl zu unterscheiden haben zwischen Charakteristik nach äusseren Merkmalen und aus innerer Anlage, etwa zwischen der Charakterisierung eines Osmin in der »Entführung« und eines Nelusko in der »Afrikanerin« von Meyerbeer. Zu der letzteren bedurfte es ja auch einer Begabung, die, wenn im hohen Grade vorhanden, Bewunderung erwecken kann. Sie beruht dann nicht bloss auf scharfer Beobachtung, sondern immerhin auch auf der Fähigkeit, sich unbewusst in andere Personen hineinzuversetzen, ihnen gleichsam instinktiv Eigenheiten abzulauschen und sie wiederzugeben. Ihr Wesen bleibt aber doch, sei es mit Hilfe welcher Fähigkeit immer, Nachahmung, der Antrieb, aus dem heraus sie schafft, Anempfindung. Viel tiefer greift aber die Charakteristik, wenn der schaffende Künstler der Person, die er darzustellen hat, sein eigenes Empfindungsleben verleihen kann, wenn er in dieser Transfusion die Wärme seines Fühlens auf sie übertragen, wenn er sie mit sich förmlich identifizieren kann. Verschiedenheit der persönlichen Anlage empfindet er dann aus sich heraus, sozusagen, als Objektivierung der verschiedenen Seiten seines eigenen Wesens. Sein Ich spaltet sich dramatisch, und darum reicht jede seiner Gestaltungen hinab bis zu den Lebensquellen seiner Persönlichkeit. Dabei werden ihre Äusserungen wahrhaft und nicht erheuchelt, ihre Charakteristik treffend und überzeugend. Die stelzbeinigen Könige, von Edelmut triefenden oder in wilder Furie sich verzehrenden Primadonnen, trillernden Kastratenhelden, schwarzen Bösewichte und albernen Spassmacher der damaligen Oper waren nicht geeignet, Mozarts Genius zu entflammen. Gleich Händel hat er es vermocht, was sich ihm darbot, aus der Fülle seines Reichtums zu strahlendem

Glanze zu erheben; sein Bestes hat er uns aber damit allein noch nicht geboten, — nämlich sich selbst. Wie viel anders, wie herrlich und unübertrefflich erscheint sein Schaffen, wenn es mit einem Male von diesem Selbst erfüllt wird, wenn ihm die Klarheit darüber erwacht, warum er sich denn eigentlich des Tones bediene, wenn dieser sich ihm als gesteigerter Ausdruck innigsten subjektiven Empfindens offenbart, und dieser Offenbarung gegenüber andere Reize seiner Natur in den Hintergrund treten. »O wie ist mir«, sagt Richard Wagner, »Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum »Titus« eine Musik wie die des »Don Juan«, zu »Così fan tutte« eine wie die des »Figaro« zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!« Warum? Weil die Musik die wahrhaftigste aller künstlerischen Bethätigungen ist, weil sie nicht lügen kann; weil sie, wo sie nicht tiefstes Empfinden ausdrückt, zu leerem Tand wird; weil sie die ihr eigene Sprache nicht sprechen kann, wenn Mund und Herz sich nicht gefunden haben.

Nicht die dramatische Vortrefflichkeit der Texte hat Mozart die bezaubernden Töne seiner Wunderwerke entlockt. Denn in Bezug auf dramatische Anlage lassen auch die besten unter ihnen gar viel zu wünschen übrig. Mozart bedurfte nicht des Anspornes durch das, was ihm der Dichter hinstellte; er hatte ja genug aus sich selbst zu geben. Aber die Möglichkeit, dieses »Selbst« sich frei entfalten zu lassen, sie musste ihm gewahrt bleiben. Und diese Möglichkeit boten ihm Stoffe, wie »Die Entführung«, »Figaros Hochzeit«, »Don Juan«, »Die Zauberflöte«. Erst wenn wir diese ihre Eignung würdigen, werden wir die Begierde verstehen können, mit der Mozart trotz ihrer unleugbaren Mängel nach ihnen gegriffen hat.

Die Entführung

Es ist behauptet worden, dass »Belmont und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail« Bezug habe auf die in dieselbe Zeit (1781) fallende, mit einer Entführung verbundenen Hochzeit Mozarts. Äussere Anhaltspunkte für eine solche Beziehung — wenn man nicht etwa den Namen Konstanze dafür nehmen will — fehlen. In anderem Sinne aber handelt es sich thatsächlich um ein Erlebnis Mozarts. Diese Oper gestattete ihm nämlich, mehr aus Eigenem zu geben, als das bei früheren von ihm behandelten Stoffen der Fall gewesen war. Die Empfindungen Belmontes waren die seinigen. Die Gestalt Osmins vermochte er mit dem ihm eigenen drastischen Humor zu erfüllen. Welchen Wert er selbst auf die Dichtung einer Oper gelegt hat, spricht er wiederholt aus, so wenn er (am 2. Juli 1778) an seinen

Vater schreibt: »Mit der Oper ist es dermalen so, man findet schwer ein gutes Poëm« — und mit Beziehung auf die »Entführung« (am 13. Oktober 1781): »Was des Stefanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen, und ich weiss wohl, dass die Verseart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopf herumspazierten) übereingekommen, dass sie mir notwendig gefallen musste, und ich wollte wetten, dass man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. — Um so mehr muss ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloss für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die dem Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reim — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen — da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen«. Man sieht daraus, wie sehr es Mozart darum zu thun ist, seine Musik nicht nur im allgemeinen mit der Stimmung, sondern auch im einzelnen mit Wortfügung und Versbau der Dichtung in Einklang zu bringen. Schon er hat den Reim, der dem Flusse der Sprache und ihrer rhythmischen Freiheit Schranken zieht, als Hemmnis empfunden. Unwillkürlich erinnert man sich dabei an die Verurteilung des Endreimes durch Richard Wagner: »Durch blosse Steigerung der Wortsprache zum Reimverse«, heisst es in »Oper und Drama«, »kann der Dichter nichts anderes erreichen, als das empfangende Gehör zu einer teilnahmlosen, kindisch oberflächlichen Aufmerksamkeit zu nötigen, die für ihren Gegenstand, eben den ausdruckslosen Wortreim, sich nicht nach innen zu erstrecken vermag«.

Die deutsche Oper

Man hat die »Entführung« die erste deutsche Oper genannt, obwohl ihre Handlung nicht in deutschen Landen spielt. Auch die deutsche Sprache allein macht sie noch nicht dazu. Das Wesentliche ist, dass deutsches Fühlen in ihr zu einer eigenartigen Tonsprache

geführt hat. Ein Deutscher hat sie mit seinem Herzblut geschrieben, deutsches Lieben und deutscher Humor finden hier unmittelbaren Ausdruck. Sinnlichkeit der ersteren, Übermut des letzteren sind süddeutsche Züge. Es wird bei dieser Gelegenheit von Interesse sein zu verfolgen, wie Mozart seinen Beruf, deutsche Opern zu schreiben, mit der Zeit immer klarer erkannt hat. Dabei darf nicht vergessen werden, dass den Höhepunkt des damaligen musikdramatischen Schaffens die italienische Oper bildete, dass den Reformen Glucks eine nationale Bedeutung nicht zukam, ja dass es eine deutsche Oper überhaupt kaum gab. Gewiss waren es weniger die auf Schaffung einer nationalen Bühne gerichteten, reflektiert deutschtümlichen Bestrebungen seiner Zeit, als ein eigenes persönliches Bedürfnis, was bei dem in seiner Kunst immer nur nach innersten Antrieben handelnden Mozart den Wunsch wachrief, für die deutsche Oper thätig zu sein. Noch im Jahre 1778 (am 2. Februar) schreibt er: »Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch lieber als deutsch und französisch«. Fünf Jahre später, am 5. Februar 1783, spricht er seine geänderte Anschauung aus: »Ich glaube nicht, dass sich die wälsche Oper lange soutenieren wird und ich halte es auch mit der deutschen; wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist deutsche Sprache nicht so leicht singbar, wie französische und englische und nicht singbarer als die russische? Nun ich schreibe jetzt eine deutsche Oper für mich.« Als Dichtung dafür hatte er Goldonis Komödie: »Il servitore di due Padroni« gewählt. Der Stoff des nicht ausgeführten Werkes ist nicht deutsch. Es verlangte ihn aber zunächst nach der deutschen Sprache und damit wohl auch nach dem sie durchströmenden, seine Musik belebenden Hauche heimatlichen Empfindens. Entschiedener bringt er seine Teilnahme an dem Zustandekommen einer deutschen Bühne in einem Briefe vom 21. März 1785 zum Ausdruck: »Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden, und gar deutsch — zu singen!!!« — In höherem Masse noch als die »Entführung« gaben »Figaro«, »Don Juan« und »Die Zauberflöte« Mozart Ge-

legenheit, seine volle Persönlichkeit einzusetzen. Wir haben diese kennen gelernt und werden in ihr den Schlüssel suchen müssen zur Erkenntnis der Fähigkeit Mozarts, diesen Stoffen durch seine Musik Unsterblichkeit zu verleihen.

Figaros Hochzeit

Mozart war nicht zur tragischen Auffassung geschaffen. Keines seiner grossen Werke ist eine eigentliche Tragödie, auch der »Don Juan« nicht. Humor ist der Grundzug seines Wesens. In ihm sucht er die Widersprüche des Lebens zu versöhnen. Von jeher waren nun vor allem jene Widersprüche, die sich zwischen den Ansprüchen und Satzungen der Gesellschaft und den Bedürfnissen der Liebe ergeben, Gegenstand künstlerischer Behandlung gewesen, sei es dass sie zu tragischem Konflikte oder zu heiterer Lösung führten. Ihnen konnte sich Mozart, in dem ja überströmendes Lieben Musik geworden war, am wenigsten entziehen. Im »Figaro« bot sich ihm ein Stoff, der Gelegenheit gab, dieses alte, ewig neue Thema in eigenartiger Weise zu behandeln. Hier hatte er ihm mit seinem Humor beizukommen, also die Grundeigenschaften seines Wesens ins Treffen zu führen. Seine wunderbare Kenntnis des menschlichen Herzens lässt uns an allen zum Ausdruck gelangenden Seelenregungen unmittelbaren Anteil nehmen. Wir empfinden sie in ihrer vollen Wahrheit, werden aber auch des köstlichen Humors inne, der die Fäden des losen Leidenschaftsspieles leitet.

So konnte die leichtfertige Handlung des Beaumarchais'schen Lustspieles »*Le mariage de Figaro*« in Mozarts Oper zur entzückenden Darstellung menschlicher Empfindungen in ihren widerspruchsvollen Beziehungen zu gesellschaftlichen Verhältnissen werden, so können wir uns den Wunsch Mozarts erklären, gerade diesen Vorwurf zu behandeln. Kaiser Joseph hatte, als ihm der von Mozart gewählte Stoff bekannt geworden war, Schwierigkeiten wegen der Aufführbarkeit erhoben. Nachdem ihm Mozart aber einige Stücke vorgespielt hatte, schwanden sofort alle seine Bedenken. So überzeugend wirkte Mozarts Musik, die er aus Tiefen geschöpft hatte, wo es Unreines nicht mehr giebt. Die ganze Liebenswürdigkeit des Mozart'schen Charakters, sein feines teilnahmsvolles Mitempfinden, die Milde seines Urteils, dabei sein überlegener, des Widerspruches wohl bewusster, ihn gleichsam lächelnd aufdeckender Humor offenbaren sich in seiner Auffassung. So wurde »Figaro«, äusserlich das bunte Bild frivoler Lebensverhältnisse, zugleich ein ernstes Bekenntnis aus dem Innenleben des Tondichters.

Don Juan

Eine Schöpfung des Humors ist auch »Don Juan«, jenes Humors,

von dem Jean Paul sagt: »Der Humor ist ein Geist, der das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt, der also nicht einzelne Glieder vordrängt, mithin nicht stellenweise mit den Fingern zu zeigen ist. Er gewährt als echte Dichtkunst den Menschen Freilassung — und lässt, wie die tragische die Wunden, so die Sommersprossen und Lenz-, Herbst- und Wintersprossen unserer geistigen Jahrzeiten leicht vor uns erscheinen und entfliehen.« Der Grund davon sei der lyrische Geist, der aus dem Humoristen spreche, dieser werfe sich immer auf das eigene Ich, als den Hohlspiegel der Welt, zurück. Dieser lyrische Geist, diese Zurückbeziehung auf das Ich giebt dem »Don Juan« seinen Charakter und seine Tiefe.

Nichts ist irriger, als ihn mit dem Masstabe der Tragödie messen zu wollen, in Don Juans Liebesabenteuern etwa die Veranschaulichung einer Schuld, in seinem Untergange ihre Sühne zu erblicken. Hätte Mozart das gewollt, so könnte die Handlung, von der er sich hat begeistern lassen, ungeschickter nicht angelegt sein. Nirgends findet sich in der Person des Don Juan das Bewusstsein eines inneren Konfliktes, nirgends die Notwendigkeit eines tragischen Ausganges aus seinem Wesen heraus. Don Juan ist der Held des Augenblicks; für ihn giebt es keine Vergangenheit und keine Zukunft, daher auch keine Reue und keine Furcht. Er wird schliesslich aus dem Wege geräumt, weil des grausamen Spieles einmal ein Ende sein muss. Mit seinen Liebesabenteuern aber steht dieses Ende weder in innerem noch auch in äusserem Zusammenhange. Weder seine Liebschaften, noch seine Natur fühlt er als Schuld; dass sie einer Sühne bedürften, wird ihm auch im letzten Augenblicke nicht klar. In diesem erhebt sich sein Kraftbewusstsein sogar zu einer Grösse, die uns fast zur Parteinahme für ihn zwingt. Gewiss hat ihn Mozart nicht als einen idealen Helden hinstellen, gewiss in ihm nicht etwa ein nachzuahmendes Muster oder ein Beispiel der eigenen Denkweise schaffen wollen. Sein Humor verleiht aber dieser Gestalt den ganzen Übermut seines Kraftgefühles, die ganze Schärfe seiner Weltkenntnis, gleichsam um in ihr die Schwäche des menschlichen Herzens anzuzeigen und zu belächeln. Wollen wir die Figur des Don Juan richtig auffassen, so müssen wir betrachten, in welche Welt sie gestellt ist. Ihm, dem von Lebenslust und Thatkraft Glühenden, wandelt zur Seite der biedere Octavio — thatenlos, den Mund voll schöner Phrasen. Der Vergleich kann nicht zum Vorteil des letzteren ausfallen. Und nun die Frauen, die Mozart in meisterhafter Wahrheit zu zeichnen, deren innerstes Wesen er bis

in die geheimsten Falten ihres Herzens mit seiner Musik zu durchleuchten weiss! Elvira ist dem Verführer zum Opfer gefallen; sein Verbrechen erscheint aber dadurch in milderem Lichte, dass sie jederzeit bereit ist, ihm zu vergeben und sich gleicher Gefahr auszusetzen, sobald sie nur hoffen darf, ihn wieder zu gewinnen. In Zerline hat nicht die Tugend, sondern nur der Schreck Widerstand geleistet. Die Leichtigkeit der Siege Don Juans bestätigt auch das Register. Nirgends das Bestreben, seine Unthaten in ein schlechteres Licht zu rücken. Die Welt, in der er sich bethätigt, verdient ihren Don Juan.

Donna Anna aber, die Rächerin? Sie, die erprobt, dass an wahrer Weibestugend Don Juans Unwiderstehlichkeit scheitert, sie sollte erkoren sein, Weibesschwäche zu rächen? Sie, die ja von Liebesvergehen Don Juans noch nichts, weder an sich, noch an anderen erfahren hat, was der Rache wert wäre? Die Frechheit, mit der er sie beleidigt, reicht nicht aus, ihr das allgemeine Rächeramt im Drama zu erteilen. Rache fordert sie ausdrücklich zunächst nur für das vergossene Blut. Don Juan hat ihren Vater getötet. Dabei hört freilich der Humor auf. Nun wird auch Mozarts Miene furchtbar ernst. Hier berührt seine Musik die Höhen grossartigster Tragik. Das ist aber nur eine nebenher gehende Aktion, die mit den Liebesabenteuern Don Juans nichts zu thun hat. Hier setzt der Ernst ein, ohne dass uns irgend ein Zusammenhang zwänge, ihn auch auf die Handlungen Don Juans, die sein Verhalten zur Frauenwelt kennzeichnen, zu beziehen. »Meines ruchlosen Mörders Strafe erwarte ich hier« — so lautet die Inschrift auf dem Standbilde. Irgend eine Hindeutung auf Don Juans Natur im allgemeinen oder auf seine Abenteuer mit Elvira oder Zerline ist darin nicht enthalten. Im Untergange Don Juans fehlt das, was dem Werke den Charakter einer Tragödie verleihen würde, die Motivierung der Katastrophe aus dem Wesen des Helden. Dieser Untergang ist die Folge eines Zufalles, er entspringt einer Episode, die mit dem, was in der Person des Don Juan zum Ausdruck gebracht werden soll, in keiner notwendigen Verbindung steht. Eine Reihe leichtgeschürzter Vorfälle zieht in dieser *divina commedia* menschlicher Träume an uns vorüber, und die Person des Don Juan ist nur dazu da, um uns an ihren Erfolgen erkennen zu lassen: »Das ist eine Welt, das heisst eine Welt«. Wird sie nicht schon durch Zerlinens und Masettos Worte, die ihr als Motto dienen könnten, genügend charakterisiert: »*Giovinette, che fatte all' amore, Giovinetti, leggieri di testa* (O ihr Schwestern zur Liebe geboren, Liebe Brüder

mit Leichtsinn im Herzen)«? Dieser Welt gehört aber unsere Anteilnahme, der nachsichtsvolle Humor, mit dem Mozarts Musik ihre Bewegungen uns miterleben lässt, um sie zugleich in ihrer Schwäche blosszulegen, gewährt uns die innere Sühne.

Nicht um das Schicksal Don Juans handelte es sich dem Tondichter in seiner Oper, nicht um die Inanspruchnahme unseres Mitempfindens bei seinem Untergange, nicht also um eine Tragödie. Er selbst fasste das Werk als komische Oper auf. Sein Titel auf dem Theaterzettel der ersten Prager Aufführung (am 29. Oktober 1787) lautet: *Don Giovanni, ossia il Dissoluto punito, Dramma giocoso,* — und auf der ältesten deutschen Übersetzung des Da Ponte'schen Buches, die von Beethovens Lehrer Neefe herrührt: »Der bestrafte Wohllüstling, oder der Krug geht so lange zum Wasser bis er bricht. Ein komisches Singspiel . . . .« In dem Gewichte, das auf die köstliche Figur Leporellos, dieses Sancho Pansa Don Juans gelegt wird, erscheint die humoristische Auffassung wie mit Absicht betont. Man kann Gottfried Weber zustimmen, wenn er meint, dass Mozart ebensowenig als sein Poet ursprünglich daran dachten, etwas anderes als ein komisches Singspiel, und gewiss nicht etwa eine Oper von solcher Tiefe und Herrlichkeit zu schreiben, wie sie jetzt vor uns steht. Wodurch ist sie es geworden? Einzig dadurch, dass Mozart mit seiner ganzen Persönlichkeit an den inneren Vorgängen der Handlung teilnahm, dass er ihr seine Liebe wie seinen Humor, diese Lebensquellen seiner Musik, zuführte, so dass sie als reiner Ausdruck seines Wesens sich gestalten konnte. Richard Wagner spricht den gleichen Gedanken aus, wenn er sagt: »Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster überschwenglicher Weise zu charakterisieren vermocht, wie hier?« An der Dichtung lag es nicht. Das von Bertati herrührende, wahrscheinlich nach Goldonis *Don Giovanni Tenorio, ossia il Dissoluto punito* gearbeitete Libretto, das dem Da Ponte'schen Texte zu Grunde liegt, ist von Gazzaniga komponiert und im gleichen Jahre wie das Mozart'sche Werk (1787) in Venedig aufgeführt worden. Trotz äusseren Ähnlichkeiten welch anderer Geist in Mozarts Musik! Und aus diesem Geiste erwuchs ihm die Auffassung der gegebenen Gestalten. In ihr gewannen alle inneren Vorgänge der Handlung die Wärme eigenen Erlebens. Unter den so menschlich warmen und wahr gezeichneten Personen des Dramas erhebt sich die Gestalt Don Juans zu dämonischer Grösse. Ihm stellt er die schwachen seinem Frevelmute verfallenen

Geschöpfe gegenüber, und je unwiderstehlicher diese Gewalt ist, je mehr sie sich zur Macht einer unüberwindlichen Naturkraft erhebt, desto gerechtfertigter ist der Anspruch ihrer Opfer auf Milde des Urteiles, auf humorvolle Auffassung ihres Fehlers. So spricht im Don Juan die Liebe das Plaidoyer, und der Humor fällt das Urteil — jener Humor, der nach Jean Paul »der lyrische Geist« ist. Hierin liegt das, was man die »Idee« des Werkes nennen könnte, sein innerster und tiefster geistiger Inhalt, der aber seinen Ursprung nicht einer Abstraktion des Verstandes verdankt, sondern der Tiefe künstlerischen Empfindens entspringt. Aus dem Geiste der Musik ist er geboren.

Objektivität und Subjektivität

Nun verstehen wir auch, dass Goethe sagen konnte, Mozart hätte den Faust komponieren müssen (Eckermann II, S. 45) — wobei er gewiss nicht eine abstrakte Bewältigung des Faust-Problems durch die philosophische Denkkraft Mozarts im Sinne gehabt hat. Deutlich drückt er dies bei einer andern Gelegenheit aus (Eckermann II, 244), wenn er sich gleichsam korrigiert: »Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert. Komposition! — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne, wie das Ganze aus einem Geiste und Guss und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dass er ausführen musste, was jener gebot.« Dieses Müssen ist die künstlerische Nötigung zur Entäusserung der eigenen Persönlichkeit. Kein Wollen und kein Können vermag es zu ersetzen. Man hat Mozart eine besondere Eigenheit und damit einen Vorzug zuschreiben wollen, wenn man seine »Objektivität« gerühmt hat. Auch Goethe hat man einen objektiven Dichter genannt. Meint man damit, es sei ihnen die Gabe eigen, das Leben in seiner Wahrheit zu gestalten, so ist dies gewiss ein Vorzug, ja eine Fähigkeit, deren der Objekte darstellende Künstler überhaupt nicht entraten kann. Dieser Wahrheit vermag er aber auch mit der schärfsten Beobachtung und gelungensten Nachahmung des Gegenstandes nicht beizukommen. Das Wesentlichste muss er aus sich schöpfen; nur wenn er das Objekt mit seinem Geiste, mit seinem Empfinden und mit seinem Leben zu erfüllen weiss, wird es lebendig. Sein eigenes Ich muss er einsetzen, will er überzeugend wirken; denn nur in diesem findet sich die Quelle der Wahrheit. Erleben mussten ein Mozart, ein Goethe die Gestalten,

welche sie schufen, und in dem Masse, als sie dies vermochten, als sie jede derselben bis in die feinsten Fasern und Verzweigungen ihres Fühlens hinein mit subjektivem Lebensgehalte erfüllten, erwiesen sich diese Gestalten als wahr und glaubwürdig. Nicht das Objekt giebt also das Mass des Wertes einer Kunstschöpfung an die Hand, sondern das Subjekt. Subjektiv ist der echte Künstler, subjektiv waren Mozart und Goethe gerade in der sie besonders kennzeichnenden Fähigkeit, subjektiv ist insbesondere die deutsche Kunst. Denn keine zielt in dem Masse wie sie darauf ab, Ausdruck der Persönlichkeit zu sein.

Ist »Don Juan« eine deutsche Oper?

Es erledigt sich damit die Frage, ob wir Mozarts »Don Juan« eine deutsche Oper nennen können. Soll das Kennzeichen einer solchen einzig der deutsche Stoff und die deutsche Sprache sein, so ist er es nicht. Gerade die Treue und Innigkeit, mit der sich Mozarts Musik den Wendungen einer fremden Sprache anschmiegt, ist überaus bemerkenswert, und mit Recht sagt Dr. Baumgart: »Keiner ausser Bach und Mozart hat jemals die Worte geradezu in Musik umzusetzen vermocht und es giebt gar keine einfältigere Behauptung für mich, als dass man Mozarts Musik vom Texte loslösen könnte.« Mozarts Verhältnis zur Sprache war nicht mehr das der Gleichgültigkeit. In höherem Grade als seine Vorgänger empfand er das Bedürfnis nach einer innigen Verschmelzung von Musik und Sprache. Hatte sich dieses Bedürfnis im »Don Juan« zunächst einer ihm aufgenötigten fremden Sprache gegenüber fühlbar gemacht, so gab es doch Kunde von dem vollerwachsenen Verständnisse der Bedeutung des Wortes für die Musik und musste schliesslich dazu führen, den Wert der Muttersprache für den tonlichen Empfindungsausdruck zu erkennen. In diesem Sinne bedeutet auch der »Don Juan« eine Etappe auf dem Entwicklungswege der deutschen Musik. Einem specifisch deutschen Streben hat er die fremde Sprache dienstbar gemacht. Daher könnte, so paradox es auch klingen mag, doch gesagt werden, man entdeutsche den »Don Juan«, wenn man ihn ins Deutsche übersetzt, weil eben durch die Verdeutschung des Textes jene gerade für die deutsche Musik so ungemein charakteristische genaue Übereinstimmung des Tones mit dem Worte notwendigerweise mehr oder minder verloren gehen muss. Nur deutsche Musik hatte einer solchen Verlebendigung des Wortes bis in seine feinsten Biegungen hinein sich fähig erwiesen. Was dabei zum reinen deutschen Kunstwerke noch fehlte, war nicht die Musik, sondern die Sprache schuldig geblieben.

Wie sehr es Mozart darum zu thun war, sich auch der deutschen Sprache für sein Schaffen zu bemächtigen, das bestätigen uns seine Aussprüche, das bestätigt uns die »Entführung«, das bestätigt uns vor allen auch das Werk, dem wir uns nun zuwenden: »Die Zauberflöte«.

Die Zauberflöte

Eine Zauberoper habe er noch nie geschrieben. Dieses Bedenken setzte Mozart anfangs der Aufforderung des Theaterdirektors Schikaneder, durch den die Komposition dieses Werkes veranlasst wurde, entgegen. Ein Zauber eigener Art nahm ihn aber, als er ans Werk ging, sofort gefangen; in kurzer Zeit war es trotz mancher Unterbrechungen vollendet. Worin bestand dieser Zauber? Was hat Mozart die Fähigkeit verliehen, dem im Grunde genommen recht abgeschmackten Texte durch seine Musik die Bedeutung eines unsterblichen Werkes zu verleihen? Auch hier nichts anderes als die Möglichkeit, in ihm seinem Wesen freien Lauf lassen zu können. Eine andere Seite des Mozart'schen Geistes als die, welche im »Figaro« und »Don Juan« zum Ausdrucke gekommen war, ist es, die sich hier entfaltet. Wer je aus jenen Werken den Eindruck gewonnen hätte, ihr Schöpfer habe einer leichtfertigen Denkungsart in ihnen das Wort reden und seine Persönlichkeit dafür einsetzen wollen, den muss die Zauberflöte eines Besseren belehren. Nicht der Leichtsinn, sondern die Liebe hat zur Nachsicht mit den Schwächen der Menschheit zu führen. »Ist der Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht« — so singt Sarastro und er singt es aus dem Herzen Mozarts heraus. Als Idealgestalten einer alle Prüfungen bestehenden Liebe erscheinen Tamino und Pamina. Jene Kindlichkeit, die sich ohne viele Erwägungen und Bedenken sofort dem Empfinden des Augenblickes hingiebt, findet sich auch hier. Tamino erblickt kaum das Bild Paminas und schon ist er von Liebe überwältigt. Liebe ist all unser Wesen; sie herrscht allein, so lange Gesetze des Aussenlebens sie nicht einschränken. »Wir wollen uns der Liebe freu'n, wir leben durch die Lieb' allein« — so singt Pamina. Auch sie kennt in ihrer unschuldsvollen Hingebung keinerlei Rückhalt gegenüber dem Gefühle, das der Anblick Taminos in ihr erweckt. Schranken aber müssen diesem Gefühle gezogen sein, wenn es nicht in sein Gegenteil ausarten soll. Wir sehen dies ja in einem drastischen Beispiele an dem Mohren Monostatos. Diese Schranken soll aber auch wieder nur die Liebe ziehen. Sarastro ist's, der diese Lehre vertritt. Selbstbeherrschung fordert sie vor allem. »Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!« Als Vertreter des Frei-

maurertums haben wir Sarastro zu betrachten. Wie tief sich Mozart die Tendenzen dieses Ordens, dem er selbst als eifriges und thatkräftiges Mitglied angehörte, eingeprägt hatten, weiss man aus seinem Leben. Nun giebt uns seine Kunst einen noch überzeugenderen Beleg dafür an die Hand.

In der »Zauberflöte« sucht Mozart für den Widerspruch, den er bisher nur als solchen empfunden und zu behandeln vermocht hatte, eine positive Lösung. Sein tief menschliches Empfinden gewinnt in ihr die Weihe religiöser Überzeugung. In vollem Einklange findet sich diese Überzeugung mit seinem Wesen. Es ist dessen ernste Kehrseite, die jetzt derjenigen, die sich im »Figaro« und »Don Juan« geoffenbart hatte, entgegentritt. In der Höhe der Idee, zu welcher Mozart seine Stoffe zu erheben weiss, bauen sich Brücken vom »Don Juan« zum »Tannhäuser«, von der »Zauberflöte« zum »Parsifal«.

Beethoven, der einmal sagte, er hätte »Figaro« und »Don Juan« nie komponieren können, erklärte die »Zauberflöte« für Mozarts grösstes Werk: denn hier zeige er sich als deutscher Meister. Diese Aussprüche weisen mit klarer Erkenntnis auf die Bedeutung hin, welche dem Stoffe in seiner Beziehung zur künstlerischen Persönlichkeit zukommt. Dem deutschen Charakter der Oper entspricht ausser dem Helldunkel einer gewissen Romantik, wie sie dem italienischen Wesen fremd ist, auch die Verwendung der deutschen Sprache. Wie sehr in Mozart das Bedürfnis unmittelbarster Vereinigung der Musik mit dem Worte lebendig war, lässt sich erkennen, wenn man vergleichend die Abhängigkeit seiner Tonwendungen von den Sprachformen im italienischen »Don Juan« und in der deutschen »Zauberflöte« ins Auge fasst. Man fühlt förmlich, was er von der Sprache erwartet; man fühlt freilich auch, wie wenig sie seinen Anforderungen entspricht, wie sehr er in seinen Bestrebungen, eine deutsche Oper zu schaffen, noch auf sich selbst gestellt ist. Wie im »Don Juan« wachsen auch in der »Zauberflöte« die Gestalten aus der Musik heraus. Sie ist es, die ihnen ihre Charakteristik verleiht, eine Charakteristik, die sich nicht aus äusseren Merkmalen, sondern aus tiefstem Mitempfinden ergiebt. Die Töne der Musik werden zum Gestalten schaffenden Prinzip; weit über die Kundgebung rein tonlicher Verhältnisse hinaus ziehen sie die Kreise ihrer Aufgaben. Die Äusserungen verschiedener Personen in den musikalischen Zusammenklängen bewunderungswürdig charakterisierend auseinander zu halten, ist eine Mozarts Meisterhand besonders eigene Kunst. Nicht Polyphonie der Töne ist dies mehr, sondern Polyphonie der Charaktere.

Konnte zu diesem Ergebnisse nur die Entwicklung der deutschen Tonkunst führen, so offenbart die Musik der »Zauberflöte« den übrigen Opern Mozarts gegenüber noch ein besonderes nationales Gepräge. Während der »Don Juan« von einem Italiener zwar nicht geschaffen sein könnte, wohl aber von ihm voll verstanden und dargestellt zu werden vermag, klingt in der Zauberflöte ein Ton mit, der nur im deutschen Herzen einen Wiederhall findet. Vortrefflich kennzeichnet Richard Wagner die Bedeutung der Oper, wenn er sagt: »Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulierender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht grosse Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vornherein die populärste Aussenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mussten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu grossen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.«

Ergebnisse

Der dramatische Charakter der Musik war in Mozart zu ersichtlichem Durchbruch gekommen. Es war ihm beschieden, seinen Texten das zu geben, was ihnen einzig Wärme, Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit verleihen konnte, nämlich sich selbst. Dabei darf nicht übersehen werden, dass dies noch immer in der Weise eines Kompromisses geschah, das im Kampfe widerstreitender Elemente zu erzwingen nur seinem Genius gelingen konnte. Seine Texte brachten ihm nichts entgegen; sie hatten nur den negativen Vorzug, sich schliesslich seinen Absichten bis zu einem gewissen Grade gefügig zu zeigen. Mozarts nicht genug zu bewunderndes Verdienst war es, unter diesen Verhältnissen das dramatische Vermögen der Musik in unerhörtem Grade gesteigert zu haben. Das Recitativ nähert er dem musikalischen, die Arie dem sprachlichen Ausdrucke; die Form erweitert sich und

führt namentlich im »Finale« zu grossartigem der Scene dienendem Aufbau. Indem er alle Ergebnisse der bisherigen Entwicklung der Tonkunst zusammenfasst, wirkt Mozart nicht bloss abschliessend, sondern auch neue Bahnen eröffnend. »Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte« (Goethe bei Eckermann, II, 159).

Mozart im Urteil der Zeitgenossen

Hoch über die Welt des gewöhnlichen Lebens erhebt sich die Sphäre, in der die grossen Genien wirken und sich über die Jahrhunderte weg die Hände reichen. Die Welt, der Mozart entzückt von dem Klavierspiel des jungen Beethoven zurufen konnte, acht zu haben auf diesen, hatte noch lange zu thun, bis sie erst seine Bedeutung voll erkannt hatte. Das auf allen Gebieten der Kunst, namentlich aber auf dem der Musik, sich immer wiederholende Schauspiel, dass der Genius das volle Verständnis, ja selbst die ihm gebührende Beachtung bei seinen Zeitgenossen nicht findet, hat sich auch Mozart gegenüber abgespielt. »Welch ein Unterschied«, so äusserte damals der Hofmusikus Schaul in einem den Geschmack in der Musik behandelnden Briefe, »ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffe Felsen in einen stachligen nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald, dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumigen Auen, klaren, rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt«. Von den Haydn gewidmeten Quartetten meinte ein Reisender, sie bestätigten aufs neue, dass Mozart einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche habe. Auch Wohlwollende hatten zu tadeln. So schreibt ein Kritiker: »Schade, dass Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen.« Ein anderer wirft Mozart vor, dass er ein unreiner Instrumentalkomponist genannt werden müsse, der die Kantabilität mit dem freien instrumentalen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermenge und vermische, vermöge seiner Erfindungsgabe, seines Ideenreichtums eine ungeheuere Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineingebracht, dabei vielleicht mehr missbildend als bildend, aber mächtig aufregend gewirkt habe. Auch Dittersdorf äusserte sich dem Kaiser Joseph gegenüber, er wünsche, Mozart wäre nicht so verschwenderisch mit seinem Gedankenreichtum; er lasse die Zuhörer nicht zu Atem kommen. Und dabei war Beethoven bereits in Sicht — dessen kühnen Neuerungen gegenüber eine spätere

Zeit dann Mozarts leicht eingängliche Anmut und liebliche Einfachheit ebenso pries, wie vordem der »konservative« Boccherini dem »revolutionären« Mozart entgegengestellt worden war. Und wenn wir dann weiter sehen, wie man sich auch an Beethoven allmählich gewöhnte, wie auch er schliesslich »Klassiker« wurde, den man mit Erfolg etwa gegen einen Wagner auszuspielen sich getrauen durfte, so dürfte es nicht fernliegen, aus diesen historischen Thatsachen eine allgemeine Regel abzuleiten, deren Anwendung auch den musikalischen Parteikämpfen der Gegenwart gegenüber nur von Nutzen sein kann. Immer wird es so sein, dass ein neues künstlerisches Ideal, zuerst verspottet und bekämpft, sich nur allmählich Bahn bricht, um dann, wenn es erst einmal siegreich durchgedrungen, sofort wieder zum klassizistischen Dogma zu erstarren, das allen denen als schreckendes Medusenhaupt entgegengehalten wird, die darüber hinaus sich neue Wege zu bahnen den Mut haben. Und auch der Erfolg dieser Bemühungen wird immer der gleiche sein: nur scheinbar wird der grosse Vorgänger seinem berufenen Nachfolger im Wege stehen, und niemals wird es gelingen, dem Fortschritte der Kunst, deren Wesen, wie das alles Seienden, Entwicklung ist, ein willkürliches Halt zu gebieten.

III

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Haben wir das verflossene Zeitalter das der Gegensätze genannt, so lässt sich das nun folgende, in welches das Wirken Beethovens fällt, als das der Enttäuschungen bezeichnen. Ein Frühlingsahnen war bei den Völkern wach geworden; mächtig drängt es sie, das Eis zu brechen, das ihre Freiheit im Bann gehalten hatte. Mit furchtbarer Gewalt macht sich dieser Drang in der französischen Revolution Luft, während in Deutschland lenzverheissendes Wehen vorerst nur die höchsten Wipfel bewegt. Die Zwingburg in Frankreich, von der aus politischer und geistiger Despotismus auch die deutschen Lande unter sein Joch gebeugt hatte, war gefallen. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit wurde das Losungswort. Vernichtend hatte die Katastrophe gewirkt, hatte den vermorschten Grundfesten veralteter Anschauungen, verrotteter Vorurteile und fluchwürdiger Gewaltherrschaft den verdienten Untergang bereitet. Nun galt es aber, neu aufzubauen. Die Masse vermag ihre Not zu empfinden, ihrem Befreiungsdrange Luft zu machen, den Boden zur Neuschöpfung zu bereiten; schöpferisch aber vermag auch auf dem Gebiete des äusseren Lebens einzig die Persönlichkeit zu wirken. Alle die furchtbaren Machthaber, die der dunkle Trieb nach Neugestaltung aus der allgemeinen Gährung emporgefördert hatte, zeigten sich dieser Aufgabe nicht gewachsen. Die im Vernichten ihre Sendung erblickten, sie fielen einer nach dem andern selbst der Vernichtung anheim.

Das Zeitalter der Enttäuschungen

Riesengross wuchs da mit einem Male die Gestalt Bonapartes empor. Als gälte es, das Gottesgnadentum, jene Satire auf die Bedeutung echter Persönlichkeit, zu ironisieren, hatte er sich aus eigener Kraft erhoben und selbstherrlich alle Gewalt in seine Hand gefasst, die jene Bevorzugten auf höhere Bestimmung zurückzuführen sich angemasst hatten. So schien sich in Bonaparte die Idee der Revolution zu personifizieren. In ihm erblickte man einen Gottgesandten im wahren Sinne des Wortes, an ihn knüpfte sich die Erwartung der nach Freiheit dürstenden Welt. »Man sieht in dieser ungeheueren

Bonaparte und die Befreiungskriege

Empirie«, schreibt Goethe an Schiller über die französische Revolution, »nichts von dem, was wir Philosophen so gerne Freiheit nennen möchten. Wir wollen erwarten, ob uns Bonapartes Persönlichkeit noch ferner mit dieser herrlichen und herrschenden Erscheinung erfreuen wird.« Man wartete vergeblich. Von der Verehrung, die man dieser Persönlichkeit in der Erwartung eines von ihr ausgehenden befreienden Wirkens entgegengebracht hatte, blieb nur die Bewunderung ihrer kraftvollen Erscheinung übrig, und zwar in höherem Masse, als es den Deutschen gefrommt hätte. Nicht mit dem Gefühle des Dankes, mit dem des Schreckens nur konnte sie sich paaren. »Der Mann ist euch zu gross«, meinte Goethe, und diese seine Grösse blendete zu lange das sich nach Rettung umschauende Auge. Spät erst erfuhr der Deutsche, dass von diesem Manne nichts zu erhoffen sei; erst als der geistigen Knechtung der früheren Zeit die brutalere der Waffengewalt durch ihn gefolgt war, begann der deutsche Geist sich wieder auf sich selbst zu besinnen. War die Revolution in Frankreich eine That des Volkes, so waren es die Befreiungskriege der Deutschen nicht minder. Bei ihnen beschränkte sich aber der Freiheitsgedanke nicht auf die Emanzipation des Individuums, vielmehr umfasste er die Gesamtheit der Nation und die Rettung ihrer heiligsten Güter. In Deutschland war nicht nur die Not des einzelnen empfunden worden, sondern ebenso stark auch die Not der Nation als solcher. Der Deutsche konnte den Gedanken der Freiheit von dem seiner Nationalität nicht trennen. Es war das erste Mal, dass der nationale Gedanke in Thaten des Volkes zum Ausdruck kam. An der Spitze dieser Bewegung stand die deutsche Jugend. Auch an mächtigen Persönlichkeiten, in denen sich die Zeit verkörperte, um die freiwerdenden Kräfte einem organischen Aufbau zuzuführen, fehlte es nicht. Freiherr von Stein, der zielbewusste Führer, sei vor allem genannt; dass er seine Thätigkeit grossenteils im Auslande entfalten musste, kennzeichnet die herrschenden, leider nicht sofort zu brechenden Verhältnisse in der Heimat. Des Volkes Stimme wurde gefürchtet, aber sie konnte nicht mehr überhört werden. Sie gewann Worte im Aufrufe von 1813: »Die Wiedergeburt Deutschlands sei der alleinige Zweck der verbündeten Herrscher, sie hoffen diese unwiderruflich mit Gott zu vollenden; die Losung sei Freiheit und Ehre«. Dass der grosse Gedanke kein kleines Geschlecht gefunden hatte, bestätigt Gneisenau, wenn er von jener bewegten Zeit schreibt, — »wo Söhne von Fürsten, Kinder der reichsten Familien herbeiströmten und

als Gemeine Dienste nahmen, wo Männer in Ämtern einträgliche Stellen niederlegten und dasselbe thaten, wo die Regierung einhaltende Massregeln ergreifen musste, damit die Kampflust nicht auch noch die nötigsten Kräfte der Verwaltung zu Haus entzog« u. s. w. Nicht aber waren es die herrschenden Stände, denen der erwachende Volksgeist gelegen kam; ihr Bestreben war darauf gerichtet, die allgemeine Begeisterung für ihre nächsten Zwecke, die Befreiung von der Fremdherrschaft, sich dienstbar zu machen, um nach vollbrachter That das Volk von neuem zu knebeln. »Man hatte Freiheit verheissen, weil man einen Fanatismus in Deutschland nötig hatte, und dieser nur auf den süssen Ton Freiheit horchte«, wie ein Zeitgenosse treffend sagt. Der Dämon der Reaktion lauerte, um im geeigneten Augenblicke der Bewegung Herr zu werden. Sorgenvoll hören wir ihn aus Gentzens Tagebuch flüstern: »Der Geist, der durch den allgemeinen Widerstand gegen die französische Herrschaft in Deutschland erwacht war, gab mir und Metternich zu ernsten Besorgnissen und Betrachtungen über die Zukunft Anlass. Dieser Geist war durch die Stein'sche Proklamation mächtig gesteigert und besonders von Preussen aus dergestalt gewachsen, dass der Befreiungskrieg einem Freiheitskriege nicht unähnlich sah.«

Der Besiegung Napoleons folgte der Friede von Paris mit der Wiedereinsetzung der Bourbonen, der Wiener Kongress, die heilige Alliance; der Revolution die Restauration und Reaktion.

Kunst und Wissenschaft

An der Freiheitsbewegung hatte unsere Litteratur lebhaften Anteil genommen. Wir kennen den Einfluss, welchen die Ideen Voltaires und insbesondere Rousseaus auf das deutsche Geistesleben gewonnen hatten. Der Sturm und Drang fand in Schiller und Goethe seine Klärung. Mit glühenden Worten kämpfte jener den Kampf für die Freiheit. Den nationalen Aufschwung der Befreiungskämpfe zu erleben, war ihm leider nicht mehr gegönnt. In seiner Persönlichkeit aber zeigte sich der tiefste Gehalt deutschen Wesens verlebendigt. An ihre hehren Ziele hat er die Nation mit begeisternden Worten gemahnt. Ihm folgte die deutsche Jugend als ihrem geistigen Führer. »Hoch über Zeit und Raum schwebt lebendig der höchste Gedanke.« Was auf dem Boden des realen Lebens noch nicht Wurzel schlagen konnte, auf dem des geistigen gelangte es in unbesiegbarer Triebkraft zu um so reicherer innerer Entfaltung. Hatte Goethe gleich nicht das unmittelbare Verständnis für die tiefere Bedeutung der Volkserhebung, so waren es doch nur ihre negativen, seiner Meinung nach unpro-

duktiven Wirkungen, von denen er sich abgestossen fühlte, während ihre positiv fördernde Seite ihm verborgen geblieben war. Dagegen hatten seine poetischen Meisterwerke die einzigartige künstlerische Gestaltungskraft der deutschen Volksseele in ihrer ganzen Ursprünglichkeit und Herrlichkeit enthüllt und damit geoffenbart, um welche Güter es sich in jenen Kämpfen handle.

Eigentümlich ist die Stellung, welche die Romantiker in dieser Bewegung einnehmen. Sie haben das zweifellose Verdienst, an Herder anknüpfend auf die nationalen Schätze deutschen Volkstums in Mythe, Sage und Dichtung hingewiesen und damit zur Vertiefung nationalen Sinnes beigetragen zu haben. Andrerseits reichen sie, in Verkennung des nationalen Charakters der Freiheitsidee, der Reaktion die Hand.

Eine erfreuliche Erscheinung tritt in dieser Zeit mehr und mehr an den Tag: das geistige Leben gewinnt immer engere Fühlung mit dem Volkstum. Schiller wurde der Liebling der Nation; später, aber stets sich vertiefend, erschliesst sich das Verständnis für Goethe; in naher innerer Verwandtschaft mit dem Volkslied finden wir viele Erzeugnisse der Romantik; der Gedanke an eine nationale Bühne war aufgedämmert. Selbst die Philosophie verlässt ihre abstrakten Höhen und nimmt Anteil an den Geschicken des Volkes. Fichte sucht in einer Schrift: »Berichtigung des Urteiles des Publikums über die französische Revolution« diese Bewegung zu rechtfertigen. Eine andre: »Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europas, die sie bisher unterdrückten« spricht ihre Absicht bereits klar in ihrem Titel aus. Von hervorragender nationaler Bedeutung, zugleich eine That hohen persönlichen Opfermutes waren Fichtes »Reden an die deutsche Nation«. Hier finden wir unter anderem auch schon die später von Gobineau mit warmer Überzeugung ausgesprochene und wissenschaftlich begründete Anschauung vertreten, dass nur Völker mit unverdorbenem Stammescharakter, namentlich die germanischen, zum Höchsten berufen seien. Und wie der Aufschwung, so macht sich auch der Niedergang freiheitlicher und nationaler Gesinnung auf dem Gebiete der Philosophie bemerkbar. Hegels fränkischer Merkur stellt sich in den Dienst Napoleonischer Herrschaft; seine Philosophie giebt sich dazu her, die Reaktion zu rechtfertigen; sie wird zur Staatsphilosophie. Alles Wirkliche ist ihr vernünftig, auch die traurige Wirklichkeit der Reaktion.

Musik

Waren mit dem Pariser Frieden und der heiligen Alliance die Bollwerke wieder aufgerichtet, welche die Weiterentwicklung des

freiheitlichen und nationalen Gedankens in den politischen Bestrebungen des Volkes hindern sollten, so war man auch eifrig genug darauf bedacht, alles fernzuhalten, was aus den Sphären des Geistes diesen Bestrebungen Kraft und Förderung hätte zuführen können. Wissenschaft und Kunst waren der Kontrolle einer scharfen, den eigensüchtigen Interessen des Despotismus dienenden Zensur unterworfen. Am besten kam dabei die Musik weg. Sie konnte nicht reden, und wo sie beredt wurde, verstand man ihre Sprache nicht. Bestrahlt von Fürstengunst erfreute sich das Musikleben Wiens der eifrigsten Pflege. Es wird behauptet, Metternich habe diese Musikschwelgerei unterstützt, um mit ihrer Hilfe den Geist des Volkes von ernsteren Gedanken abzulenken. Denn nur als lockende Sirene kannte er diese Kunst. Ihre Tiefen waren ihm verschlossen, für den furchtbaren Ernst ihrer Sprache hatte er kein Ohr. So konnte Beethoven der Zensur entgehen, er, von dessen Symphonien jede ein Freiheitshymnus ist, wie er begeisterter niemals gesungen ward.

Beethoven

Von dem aufstrebenden Freiheitsdrange der Zeit war Beethovens Seele erfüllt. Ihre Ideen hatte er in sich aufgenommen. Was sonst nicht zur Aussprache gelangen durfte, in mächtigen Tönen gab es von seinem inneren Wirken und Walten Kunde. Alles, was im nationalen Leben nach Gestaltung rang, ohne den hemmenden Einflüssen der herrschenden Gewalten gegenüber seine Absichten verwirklichen zu können, gewann in diesen Tönen Ausdruck, verständlich freilich nur dem innerlich Mitempfindenden, ein unbestimmter Sehnsuchtsdrang ohne klar erkennbares Ziel, ein Ringen ohne Siegespreis, Selbstbekenntnis des Subjektes inmitten einer widerstrebenden Aussenwelt. Dass diese Musik nicht bloss tönende Form sein will, dass sie sich in Fühlung weiss mit dem weiten Reiche der Gedanken, dass sie in erlösende Worte, in befreiende Thaten sich umzusetzen strebt, das giebt sie jedem kund, der sie in ihrem Wesen zu erfassen vermag. Im Innern des Empfindungslebens vollzieht sich der Gestaltungsprozess, der draussen die Bedingungen für ein ungehindertes Walten noch nicht finden kann; stumm der Aussenwelt ist diese Kunst, wie ihr Schöpfer ihr gegenüber taub. Einen anderen Boden der Verständigung sucht sie: über die trennenden Abgründe des äusseren Daseins hinweg baut sie Brücken unmittelbar von Seele zu Seele. Von ihren Tiefen aus aber will sie einen Eroberungszug antreten in die Welt des Lichtes; denn nicht Verzichten ist ihr Charakter, sondern feurige Thatenlust. Das ist die Musik Beethovens. In ihr spiegelt sich der

Sturm und Drang der Zeit, ihre sehnsuchtsvolle Klage, ihr kühnes Hoffen, ihr tröstendes Sich-Besinnen, ihr stets sich erneuernder Aufschwung. —

Lehrjahre

So reich an innerer Entwickelung, so arm ist Beethovens Leben an äusseren Ereignissen. Zu tief, so scheint es, hatte sich sein Geist in die Welt der Empfindungen zurückgezogen, um von der Aussenwelt sein Leben wesentlich bestimmende Einflüsse empfangen zu können. Ludwig van Beethoven wurde zu Bonn als Sohn des Tenoristen der kurfürstlichen Kapelle Johann van Beethoven wahrscheinlich am 16. Dezember 1770 geboren. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er vom Vater, dessen unordentlicher Lebenswandel — er war leidenschaftlicher Trinker — leider schon auf die früheste Jugend des Meisters tiefe, auch in der Folge nie mehr ganz zu verwischende Schatten warf. Von seinen späteren Lehrern, dem genialen Oboisten Tobias Friedrich Pfeiffer, dem Hoforganisten van der Eden und dessen Nachfolger Christian Gottlieb Neefe, hat er namentlich dem ersteren ein dankbares Andenken bewahrt, während ihn Josef Haydns Unterricht, den er seit seiner Übersiedelung nach Wien (1792) genoss, so wenig zu befriedigen vermochte, dass er gleichzeitig und hinter dessen Rücken noch bei Schenk, dem Komponisten des »Dorfbarbier«, Stunden nahm. Studien im Kontrapunkt bei dem berühmten Theoretiker Albrechtsberger und solche in der dramatischen Komposition bei Salieri vervollständigten seine Ausbildung.

Je selbständiger und eigenartiger eine künstlerische Begabung ist, desto mehr wird sie sich für ihr Weiterkommen schliesslich auf sich selbst angewiesen sehen und der Unterweisung durch Lehrer das freie Studieren und Nachdenken auf eigene Faust vorziehen, namentlich wenn, wie dies bei Beethoven der Fall war, die Aneignung der handwerksmässigen Technik schon in den Knabenjahren erledigt worden ist. Wir brauchen uns deshalb nicht allzusehr darüber zu verwundern, dass sowohl Albrechtsberger als auch Haydn und Salieri mit Beethoven als Schüler nicht gerade übermässig zufrieden waren. Ferdinand Ries berichtet darüber: »Alle drei schätzten Beethoven sehr, waren aber auch einer Meinung über sein Lernen: Jeder sagte, Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwaltend gewesen, dass er manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichtes habe annehmen wollen«. Besonders seien Albrechtsberger und Salieri dieser Meinung gewesen.

Albrechtsberger warnte sogar seinen Schüler Dolezalek vor dem Umgange mit Beethoven mit den Worten: »Der hat nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen«.

Derlei Urteile entspringen einem vollständigen Verkennen der Art und Weise, in der das Genie überhaupt einzig und allein zu lernen vermag. Das Lernen kann ihm letzten Endes nie eine Aneignung von aussen, sondern stets nur das Bewusstwerden einer inneren Nötigung sein. In diesem Sinne ist jedes Genie mehr oder minder Autodidakt. Die Berechtigung der Regel prüft es an seinen Bedürfnissen, und nur wo sie sich mit diesen in Übereinstimmung befindet, vermag es ihre Berechtigung anzuerkennen. Gewiss muss auch der Genialste zunächst an der Hand von Gesetzen geleitet werden; sie sind ihm aber ganz etwas anderes als demjenigen, der sie sich aneignet, ohne ihre Notwendigkeit zu empfinden. Ihm sind sie eine Bestätigung des von ihm bereits Vorgeahnten; er wird durch sie auf kürzerem Wege zu dem naturnotwendigen Ergebnisse eigenen Trachtens und Ringens und zur Klarheit über dessen Ziele geführt; nie aber können sie ihm einen befriedigenden Ersatz für das bieten, was sich ihm noch nicht von innen heraus erschlossen hat. Sein Verständnis eines Gesetzes ist daher ganz andrer Art als das eines solchen, der im Gesetze einen, wenn auch gerne übernommenen, Zwang erblickt. Nicht Eigensinn war es also, wenn Beethoven manches erst durch eigne Erfahrung sich zu eigen gemacht hat, dem er sich, solange es Gegenstand des Unterrichtes war, nicht anbequemen wollte. Das gleiche Gesetz war eben in dem einen Falle für ihn etwas ganz anderes als in dem anderen; in dem einen willkommene Befreiung, in dem anderen lästiger Zwang.

Klavierspiel

Früh schon war die hervorragende Begabung des jungen Beethoven von teilnehmenden Freunden erkannt worden. Als er sich anschickte, Bonn zu verlassen, schrieb ihm Graf Waldstein (am 29. Oktober 1792): »Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lang bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.« Namentlich war es Beethovens Klavierspiel, vor allem seine erstaunliche Fertigkeit im freien Phantasieren, was die allgemeine Bewunderung der Kenner erregte, lange bevor er sich als Komponist einen Namen gemacht hatte. »Noch

hörte ich«, heisst es z. B. in einem zeitgenössischen Berichte über die Leistungen der Kurkölnischen Kapelle, »einen der grössten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten Beethofen (sic!) — indessen was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasieren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuosengrösse dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen nach dem unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdruckes seines Spieles und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüsste also nicht, was ihm zur Grösse des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano gehört und stundenlang gehört und immer seine ausserordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethofen ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz, also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene ohne alle Ansprüche. Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu behandeln, dass es scheint, als habe er einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht.« Ausserdem sind uns über Beethovens Phantasieren am Klavier noch verschiedene Äusserungen von Zeitgenossen erhalten. So sagt Beethovens Schüler Karl Czerny: »Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, dass häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch ausser der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte.« Cramer hörte ihn eines Tages, als er einen Besuch bei ihm machen wollte, frei phantasieren und blieb über eine halbe Stunde völlig hingerissen stehen. Niemals in seinem Leben hatte er so ungewöhnliche Wirkungen, so wunderbare Kombinationen gehört. Da Beethoven es sehr übel nahm, wenn man ihn belauschte, entfernte er sich wieder, ohne ihn merken zu lassen, dass er ihn auf diese Weise gehört habe. Alles in allem, so urteilte Cramer, sei Beethoven, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Klavierspieler, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdruckes als der Fertigkeit.

Diese Berichte gewinnen an Interesse, wenn man die Bedeutung ins Auge fasst, die dem Klavier, namentlich seit Beethoven, für die Komposition zukommt. Während Bachs Instrumentalmusik sich noch vielfach von der Orgel als dem damaligen Hauptinstrumente beeinflusst zeigt, steht mit dem Klavier in seiner fortschreitenden Vervollkommnung Beethoven ein Instrument zu Gebote, das sich dem Ausdrucksbedürfnisse in viel höherem Masse dienstbar zeigt. Es ist namentlich verschiedener durch den blossen Anschlag hervorzubringender Stärkegrade fähig, zeigt sich diesem in seiner Tongebung gefügig, tritt so in Fühlung mit dem Spielenden und ist geeignet, seine Bewegungen in sich aufzunehmen und ganz unmittelbar wiederzugeben. Wenn man bedenkt, dass die Erfindung des *Crescendo* und *Diminuendo* im Orchestervortrag erst einem Zeitgenossen Mozarts (Cannabich) zugeschrieben wird, so muss das Erwachen des Bedürfnisses nach einem Instrumente, das sich zur unmittelbaren Aufnahme verschiedener aus dem Ausdrucke sich ergebender Stärkegrade fähig zeigt, als Ausgangspunkt für die Komposition gewiss als ein bedeutungsvoller Fortschritt bezeichnet werden. Im Sinne der Ausdrucksfähigkeit erfährt denn auch das Klavier eine rasche und mächtige Fortbildung. Wie sehr Beethovens Schaffen vom Klavier beeinflusst war, beweist auch die Thatsache, dass er beim Komponieren selbst das Klavier zu Hilfe zu nehmen und durch Phantasieren seine Stimmung anzuregen oder zu steigern pflegte. Czerny berichtet, dass der Meister oft beim Komponieren am Klavier probierte, bis es ihm recht gewesen, und dazu gesungen habe.

Äussere Lebensumstände und Taubheit

Was seine äussere, insonderheit pekuniäre Lage angeht, so blieben Beethoven die Sorgen und Kümmernisse, mit denen Mozart sein ganzes Leben hindurch zu kämpfen gehabt hatte, erspart. Er brauchte keine Stellung anzunehmen und konnte seine ganze Kraft der kompositorischen Thätigkeit widmen. Seine Werke wurden ihm verhältnismässig gut bezahlt, dazu nahmen sich hohe Gönner, wie Fürst Lichnowsky und sein Schüler, der Erzherzog Rudolf, hilfreich seiner an und unterstützten ihn mit einer jährlichen Ehrengabe, die von 1809 bis 1811 den für die Zeit recht stattlichen Betrag von 4000 fl. erreichte. Schweren Kummer bereiteten ihm dafür seine nächsten Verwandten, die Brüder Karl und Johann, die ihm nach Wien gefolgt waren und seine Güte zu einem hässlichen Schacher mit seinen Manuskripten missbrauchten, und vor allem sein Neffe, der Sohn des Bruders Karl, dessen Vormundschaft der Meister

nach dem Tode des Vaters (1815) übernommen hatte. Trotz aller Liebe, mit der sich Beethoven seiner annahm, und ungeachtet aller Sorgfalt, mit der er sich seiner Erziehung widmete, wuchs sich der junge Mann zu einem vollkommenen Taugenichts aus, dessen Lebenswandel von Stufe zu Stufe abwärts bis zu der Verzweiflungsthat eines Selbstmordversuches führte. Dazu kam noch Beethovens Gehörleiden, das schon in seinem dreissigsten Lebensjahre zu einer starken Schwerhörigkeit sich entwickelt hatte und allmählich in gänzliche Taubheit überging. Was das für einen Menschen, dem, wie wir aus zahlreichen Selbstbekenntnissen wissen, eine edel-heitere Geselligkeit tiefstes Herzensbedürfnis war, was es vor allem für einen Musiker zu bedeuten hatte, lässt sich unschwer ermessen. Aber, wie so oft geschah es auch hier, dass das Unglück des Individuums schliesslich zum Segen für die Gesamtheit ausschlug. Denn darüber kann heute kein Zweifel mehr sein, dass der Einfluss, den Beethovens Taubheit auf die Art und Richtung seines Schaffens ausgeübt hat, insofern ein überaus wohlthätiger war, als sich schwer denken lässt, dass eine solche Vertiefung in die innersten Geheimnisse der Menschenbrust, eine solche wahrhaft überirdische Verklärtheit und über alle Störungen erhabene himmlische Heiterkeit, wie sie gerade für den »letzten Beethoven« charakteristisch ist, je anders hätte erreicht werden können als von einem, der von allem Verkehr mit der Aussenwelt so gut wie gänzlich abgeschlossen, einzig und allein auf sich selbst angewiesen, nur noch in sich und für sich zu leben und zu schaffen vermochte. So wurde des Meisters Taubheit zur Offenbarung. War ihm die sinnliche Aussenseite seiner Kunst, ihre tönende Erscheinungsform verloren, so musste er sich mit um so grösserer Energie auf ihr innerstes Wesen, auf ihr An-sich, um in der Sprache der Philosophen zu reden, zurückziehen. Und so war es dem tauben Musiker vergönnt, zum erstenmale mit voller Deutlichkeit diesen innersten Kern der Tonkunst, das was allen ihren klingenden Gebilden und Gestalten einzig Leben und Wert verleiht, zu offenbaren: dass nämlich dieses sinnlich hörbare Tönespiel, weit davon entfernt das Wesentliche zu sein, nicht mehr bedeutet als die Hülle, das Symbol, in welchem und durch welches ein rein geistiger Gehalt sich uns verkündigt. Wie Richard Wagner sagt: »Dem erblindeten Seher, dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des

Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Innern lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Ausser-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müsste sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!«

Künstlerisches Schaffen

Eben darum ist es auch so wenig fruchtbar, Beethovens Schaffen auf zufällige äussere Anlässe beziehen zu wollen. Kam sie einem inneren Bedürfnisse entgegen, so liess er sich eine solche Anregung freilich nicht entgehen. Aber wie sehr in solchen Fällen oft das Werk an Umfang und Bedeutung über seine Gelegenheitsursache hinauswuchs, das zeigt z. B. die *Missa sollemnis,* welche, ursprünglich für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz bestimmt, von Beethoven gleich so breit und grossartig angelegt worden war, dass sie nicht einmal zur Zeit fertig wurde, geschweige denn dass irgend eine inhaltliche Beziehung auf die Veranlassung des Werkes hinwiese. Der Faden, an dem sich Beethovens Hauptwerke aneinanderreihen, ist nicht an äusseren Anlässen sondern an seiner inneren Entwicklung zu verfolgen. In dieser vereinigen sie sich zu einem organischen Zusammenhang, während der genaue Zeitpunkt ihres Entstehens meist gar nicht festgestellt werden kann. Einen Einblick in die Art des Beethoven'schen Schaffens gewähren seine Skizzenbücher, aus denen zu entnehmen ist, dass er sich oft lange mit Notizen getragen hat, die erst allmählich nach verschiedenen Umarbeitungen zu den seiner Intention entsprechenden Gestaltungen heranreiften. Er selbst äusserte sich einmal über sein Schaffen: »Nein, ich mache nichts so fort und fort, ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich; bald nehme ich dann das, bald das vor.« Wir werden es uns daher versagen dürfen, nach äusseren Bestimmungsgründen und Zeitpunkten zu fragen, denen dieses oder jenes Werk Beethovens sein Dasein verdankte, und werden uns bei dem inneren Bande, das sie als Glieder eines organischen Entwicklungsprozesses verbindet, gewiss auch nicht zu dieser Frage gedrängt fühlen.

Bettina

Hervorragenderes Interesse in Beethovens Lebensgange beansprucht sein Zusammentreffen mit zwei bekannten Persönlichkeiten der Zeit: Bettina Brentano und Goethe. Bei jener wird uns das erstaunliche Verständnis, welches Beethovens Geist in einem jugendlich em-

pfänglichen Gemüte gefunden, bei diesem der Mangel voller Würdigung von seiten eines ebenbürtigen, sonst alle merkwürdigen Erscheinungen der Zeit mit lebhaftester Anteilnahme verfolgenden Genius überraschen.

Die erste Begegnung Beethovens mit Bettina, die geeignet ist, die Eigenheit beider in anziehender Art zu beleuchten, wird folgendermassen erzählt: Beethoven sass mit einem von ihm komponierten Liede am Klavier, als sich zwei Hände ihm auf die Schulter legten. Er sieht mit finsterem Blicke auf, aber dieser erhellt sich, als er das Antlitz einer schönen jungen Dame trifft, die ihren Mund an sein Ohr hält und sagt: »Ich heisse Brentano«. Lächelnd reicht er ihr, ohne aufzustehen, seine Hand und sagt: »Ich habe ein schönes Lied gemacht, für Sie; wollen Sie es hören?« Mit scharfer schneidender Stimme singt er nun das Lied: »Kennst du das Land«. In der That wird Bettina geschildert, als sei sie die ins Leben getretene Mignon oder das Original dazu gewesen, so dass das Zusammentreffen ihrer Erscheinung mit der Komposition des Liedes förmlich den Charakter einer Divination haben musste: »Gefällt es Ihnen?« fragt Beethoven. Sie nickte. »Nicht wahr, es ist schön«, sagt Beethoven begeistert; »wunderschön? Ich will's noch einmal singen.« Er singt es von neuem, blickt mit triumphierendem Ausdrucke zu ihr hin, und als er ihre Wangen und Augen glänzen sieht, freut er sich über ihren heiteren Beifall. »Aha«, sagte er, »die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes; das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht.« Dann sang er noch ein anderes Lied von Goethe: »Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe«.

An Goethe schreibt Bettina über Beethoven: »Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergass ich der ganzen Welt; schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja sie schwindet . . . . Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt wirklich keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss, dann lässt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.«

Von Goethe verstanden zu werden, war nach Bettinas Mitteilungen ein lebhafter Wunsch Beethovens. »Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, dass Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl die Menschen umfasst, dass er aber sie nicht zu fassen vermag.« Goethe antwortet an Bettina: »Sage Beethoven das Herzlichste von mir und dass ich gerne Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen den schönsten Vorteil brächte; vielleicht vermagst Du soviel über ihn, dass er sich zu einer Reise nach Karlsbad bestimmen lässt, wo ich doch beinahe jedes Jahr hinkomme und die beste Musse haben würde, von ihm zu hören und zu lernen; ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren als ich Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung giebt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde.« Goethe

Die Zusammenkunft mit Goethe fand im August 1812 in Teplitz statt. Mit Goethe sei er viel zusammengewesen, erzählt Beethoven, und Goethe schreibt darüber an Zelter: »Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andre genussreicher macht.« Dass die Begegnung auf Goethe einen besonders lebhaften Eindruck nicht gemacht, bezeugt der Umstand, dass er ihrer in seinen autobiographischen Aufzeichnungen gar nicht gedenkt. Erst in seinen letzten Lebensjahren tritt er in verständnisvollere Berührung mit Beethovens Schaffen. Vorher war er innerlich wenig davon ergriffen gewesen. Eckermann erzählt, dass am 14. Oktober 1823 bei Goethe Beethoven'sche Sachen vorgetragen worden seien, welche die Anwesenden mit innigem Anteil aufzunehmen schienen. Eine geistreiche Dame habe darauf viel Interessantes von Beethovens Persönlichkeit erzählt, davon aber, wie sich Goethe dazu verhalten, der doch sonst seinen Eindrücken und Anschauungen so beredte Worte zu verleihen wusste, auch hier keine Silbe. Goethe daraus einen Vorwurf machen zu wollen, wäre ungerecht. In keiner Kunst bethätigt sich die Persönlichkeit so unmittelbar als in der Musik. Um zur vollen Wirkung zu gelangen, bedarf sie einer gleichgestimmten empfangenden Per-

sönlichkeit. Die Fähigkeit, eine Übereinstimmung dieser Art dem schaffenden Genius entgegenzubringen, stösst gerade bei stark ausgeprägten Persönlichkeiten oft auf unüberwindliche Hindernisse. Goethe selbst sagt: »Zeitgenossen werden an einem bedeutenden Menschen leicht irre, weil das Besondere der Persönlichkeit sie stört«. Dazu kommt noch, dass kein Sinnesorgan einen so raschen Entwicklungsgang verfolgt als dasjenige, das berufen ist, Tonbewegungen aufzunehmen und der Seele zu übermitteln, das Ohr. Was der in dieser Beziehung höher entwickelte Genius ausspricht, muss daher, wenn es volles Verständnis finden soll, vorerst die ihm in langsamem Tempo nachkommende Entwicklung der sinnlichen Aufnahmefähigkeit des Empfangenden abwarten. Vorschnelle Urteile, denen man ja gerade auf dem Gebiete der Tonkunst so häufig begegnet, können damit freilich nicht entschuldigt werden. —

Ende

Einsam, unvermählt und ohne seinem Herzen wirklich nahestehende Freunde lebte Beethoven ein einzig und allein dem Schaffen gewidmetes Dasein. Nur um die von ihm innig geliebte Natur zu geniessen, verliess er zeitweilig Wien zu einem kürzeren oder längeren Landaufenthalte. Während Mozart starb, als er sich eben angeschickt hatte, der Welt zu zeigen, was sie von ihm eigentlich zu erwarten habe, war es Beethoven vergönnt, zwar nicht gleich einem Goethe sich voll und ganz ausleben, aber doch seine künstlerische Entwicklung abschliessen und sein Schaffen zu einem harmonischen Ausklang bringen zu können. Er verschied, nicht ganz 57 jährig, am 26. März 1827 an der Wassersucht.

Liebe

Die tiefste Quelle alles künstlerischen Schaffens ist die Liebe. Sich in gleichen Gefühlen und Vorstellungen mit anderen zusammenzufinden, das ist, wenn auch unbewusst, des Künstlers sehnlichster Wunsch. Wenn wir daher, wie es unsere Absicht ist, das Leben unserer grossen Meister in seiner Beziehung zu ihrem Schaffen betrachten wollen, werden wir es uns zur Aufgabe machen müssen, auch dort der Bethätigung der Liebe nachzuspüren. Ihre vornehmste Pflegestätte findet sie bei den Deutschen in der Familie. Wie diese überhaupt unserem ganzen Kulturleben ihr Gepräge giebt, so hat sie auch auf dem Gebiete der Kunst ihren dem Gemütsleben Richtung und Halt verleihenden Einfluss bewährt. »Gott sei Dank«, sagt der Germanist Weinhold, »dass wir Deutsche samt unseren Stammesvölkern die Poesie des Hauses, die Wahrheit der Familie noch überwiegend gerettet haben. Wir haben damit unsere Zukunft er-

halten.« Warum dies gerade bei Beethoven betont wird, dessen Jugend von den Schatten zerrütteter Familienverhältnisse umdüstert war, und dem das Glück, eine eigene Familie zu besitzen, zeitlebens versagt blieb? Beethoven erfuhr das eigene Schicksal, dass ihm das äussere Leben gerade das vorenthielt, was den Bedürfnissen seines Innenwesens am meisten entsprochen hätte. Es war, als sollte es ihm nicht vergönnt sein, sich nach aussen hin auszuleben, damit er sich mit um so grösserer Kraft nach innen werfe und aus sich selbst heraus erzeuge, was ihm die Aussenwelt versagte. Von seinem ebenso tief gehegten als wenig gelohnten Familiensinne besitzen wir Zeugnisse schon aus seiner frühesten Jugend. Über seine Mutter schreibt er nach ihrem Tode: »Sie war mir eine so gute liebenswerte Mutter, meine beste Freundin! O, wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen?« Vom Vater, der so viel am häuslichen Unglücke schuld war, sprach er ungern, duldete es aber nicht, dass ein dritter schlecht über ihn rede. Voll Zorn befreite er einmal als Knabe den Trunkenen aus den Händen eines Polizeibeamten. Anteilvoller und gewissenhafter als er hätte kein Vater um die Erziehung des ihm nach dem Tode des Bruders Karl anvertrauten Neffen besorgt sein können. Sein Herz war voll Sehnsucht nach einer liebenden Umgebung, und wenn seine Heftigkeit auch manches Unrecht verschuldete, so suchte er das immer wieder gut zu machen durch seine rührende Versöhnlichkeit und eine tiefe, das Mass oft weit überschreitende Reue.

Sittlichkeit

Beethoven war eine durch und durch sittliche Natur und zeigt auch darin seine echt deutsche Eigenart. »Germanisch war«, wie Friedrich Lange sagt, »von Anfang an schon sittlich, sogar sittlicher als christlich.« Ihm war jene Sittlichkeit eigen, welche sich nicht bloss auf die äusseren Handlungen des Menschen erstreckt, sondern der ganzen Denkungsart ihr Gepräge verleiht und alle Lebensbethätigungen erfüllt. Wir brauchen uns nach Bestätigungen dafür nicht umzusehen. Jedes seiner Werke ist eine solche. Zwar lassen sich keine Moralgesetze aus ihnen abziehen, aber ein eigener Zauber umwebt sie, der in der Empfindungsweise, welcher sie entsprungen sind, die edelste Gesinnung, die Quelle lautersten Handelns ahnen lässt. In dem Ringen, von dem sie Kunde geben, strebt die Menschheitsseele ihren höchsten Zielen entgegen. Der Leichtsinn, mit welchem Künstler nicht selten glauben, unter Missachtung von Gesetzen der Gesellschaft

und Empfindungen anderer ihren Gelüsten freien Lauf lassen zu dürfen, war ihm fremd. Mit tiefer sittlicher Entrüstung wehrt er einen derartigen Verdacht in einem Briefe ab: »Ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch so ein Verhältnis meine Brust mit Misstrauen gegen diejenige, welche mein Geschick einst mit mir teilen wird, erfüllen und so das schönste, reinste Leben mir selbst verderben«. Ein Zeitgenosse schildert ihn: »Nie ist mir ein kindlicheres Gemüt in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet; wäre ihm auch sonst nichts vom Himmelreich zugefallen als das Herz, er wäre schon dadurch einer, vor dem gar viele aufstehen und sich verneigen müssten. Inniglich hängt er an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt.« Dieser Trieb ist die Liebe. Ihr entspringt jene höchste Sittlichkeit, die mit dem höchsten Freiheitsgefühle Hand in Hand geht. Beethoven war ein Freiheitsheld im edelsten Sinne des Wortes. Will man die Bewegung der Zeit, der er angehört, in ihrem tiefsten und lautersten Gehalte kennzeichnen, so weise man auf die Erscheinung Beethovens hin.

Religion

Sein Glaube hing nicht an überlieferten Dogmen. Die Freiheitsbewegung, die mit solchen aufräumte, konnte ihn daher in seinen Grundfesten nicht erschüttern. Seinen Gott trug er in seiner Brust. Mit ihm fühlte er sich auf den Höhen seines Empfindens eins. »Ich weiss wohl, dass Gott mir näher ist wie den andern, in meiner Kunst; ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich habe ihn jedesmal erkannt und verstanden«, so lässt Bettina ihn sagen, und seine eigenen Aufzeichnungen bestätigen diese Sinnesart. Eine von seiner Hand ausgeschriebene Stelle aus Christian Sturms Betrachtungen lautet: »Ich muss es zum Preise Deiner Güte bekennen, dass Du alle Mittel versucht hast, mich zu Dir zu ziehen. Bald gefiel es Dir, mich die schwere Hand Deines Zornes empfinden zu lassen und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demütigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest Du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. Nur das Einzige bitte ich Dich, mein Gott, höre nicht auf, an meiner Besserung zu arbeiten. — Lass mich nur, auf welche Weise es wolle, zu Dir kehren und an guten Werken fruchtbar werden!«

Freiheit

Sittlichkeit einerseits und Freiheitsdrang andererseits, welche wir als die Beethovens Wesen charakterisierenden Eigenschaften erkannt

haben, entspringen bei ihm ein und derselben Wurzel. Anders erfasst der Germane den Freiheitsdrang als der Romane, tiefer, inniger, ich möchte sagen positiver. Ist es bei diesem der Druck äusserer Verhältnisse, was seinen Widerstand in erster Linie hervorruft, so ergiebt sich bei jenem das Streben nach Befreiung aus innerer Not. Die französische Revolution hatte die Erlösung des Menschentums aus den Banden unwürdiger Tyrannei zum Ziele gehabt; dagegen ist dem deutschen Geiste die Freiheit nicht nur ein auflösendes und entfesselndes, sondern ebensosehr auch ein bindendes und verpflichtendes Prinzip; in ihr findet er die Sphäre zur Entfaltung der Persönlichkeit in ihrer schöpferischen Bethätigung. Beethovens Freiheitsgedanke fällt mit dem Schillers zusammen, mit dem er auch das edle Pathos teilt, das seiner Ausdrucksweise den überzeugenden Nachdruck verleiht. Gleich ihm und seinen Worten entsprechend:

Der freisten Mutter freie Söhne,
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne! —

ist er sich vollbewusst des Wertes der Freiheit, für die er streitet. Suchen wir dafür nach unmittelbaren Zeugnissen aus seinem Schaffen, so sei auf die dem Freiheitshelden geltende heroische Symphonie, sei auf die Oper Fidelio, dieses hohe Lied der Treue wie der Freiheit hingewiesen. In der Freiheit erkennt Beethoven das Element, in dem sich einzig sein Wesen voll entfalten kann, deshalb verbittet er sich namentlich auf dem Felde seines Schaffens, als der unbestrittenen Domäne seiner Persönlichkeit, jeden Zwang und jede Beeinflussung.

Selbstgefühl

Hier war er unbeugsam, voll Selbstgefühl und liess sich durch einen äussern Vorteil ebensowenig bestimmen, wie durch Kritik und Tadel. Als jemand sich über die Länge der heroischen Symphonie beklagte, antwortete er, wenn er eine Symphonie schreibe, die eine Stunde daure, so werde man sie wohl kurz genug finden. Änderungen, die man ihm vorschlug, wies er mit Entschiedenheit zurück, verlangte dagegen, man möge sein Werk, damit es empfänglicheren Sinnen begegne, an den Anfang des Konzertes setzen. Von Ries einmal auf das Verbot parallel fortschreitender Quinten hingewiesen, fragt er, wer sie denn verboten habe, und als ihm die Namen berühmter Theoretiker wie Marpurg, Kirnberger, Fux genannt werden, antwortet er: »Und so erlaube ich sie«. Einem jungen Komponisten, der ihm vorhält, dass er sich auch manches gegen die Regel erlaubt habe, erwiderte er: »Ich darf das, Sie nicht!« Den Vorschlag eines Eng-

länders, eine Symphonie zur Aufführung in der philharmonischen Gesellschaft in London zu komponieren, nimmt er trotz sehr günstiger Bedingungen nicht an, weil damit der Wunsch verbunden war, dieselbe möge den früheren mehr ähnlich, etwas kürzer, einfacher und leichter verständlich als seine späteren Werke sein.

Die Überzeugung, dass der Menschheit Würde in die Hand des Künstlers gelegt sei, verlässt ihn auch in den äusseren Lebensbeziehungen nicht. Bei aller Leutseligkeit lässt er seine Umgebung und besonders solche, die sich über ihn erheben wollten, das Bewusstsein seiner Künstlerwürde fühlen. »Mit dem Adel sei gut umgehen«, meint er einmal, »aber man müsse etwas haben, worin man ihm imponiere.« Dem Prinzen Louis Ferdinand giebt er seine besondere Anerkennung damit kund, dass er sagt, er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler. Als sein freies Betragen dem Erzherzog Rudolf gegenüber Anstoss erregte, erklärt er eines Tages demselben gerade heraus, er habe gewiss alle mögliche Ehrfurcht für seine Person, allein die strenge Beobachtung aller Vorschriften, die man ihm täglich gebe, sei nicht seine Sache. Bettina erzählt nach Mitteilungen Beethovens über seinen Aufenthalt in Teplitz, während dessen er mit Goethe zusammentraf, in einem Briefe an den Fürsten Pückler-Muskau: Goethe habe in feierlich bescheidener Weise angedeutet, es sei ihm keine geringe Angelegenheit, den dort weilenden Herrschaften seine Devotion zu bezeigen. »Ei was«, habe Beethoven erwidert, »so müsst Ihr's nicht machen, da macht Ihr nichts Gutes. Ihr müsst ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's garnicht gewahr; da ist keine Prinzess, die den Tasso länger anerkennt, als der Schuh der Eitelkeit sie drückt; ich hab's ihnen anders gemacht; da ich dem Herzog Rainer (Erzherzog Rudolf) Unterricht geben sollte, liess er mich im Vorzimmer warten, ich habe ihm dafür tüchtig die Finger auseinander gerenkt; wie er mich fragte, warum ich so ungeduldig sei, sagte ich: er habe meine Zeit im Vorzimmer verloren, ich könne nun mit der Geduld keine mehr verbringen. — Ich sagte ihm: Einen Orden könnten sie einem wohl anhängen, aber darum sei man nicht um das geringste besser; einen Hofrat, einen Geheimrat können sie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven, also das, was sie nicht machen können und was sie selber noch lange nicht sind, davor müssen sie Respekt haben lernen, das ist ihnen gesund«.

Sind diese Züge auch drastisch, so vergegenwärtige man sich

doch nur die Auffassung, welche auch damals noch immer über die gesellschaftliche Stellung des Künstlers herrschend war. Man denke an Haydn, in dessen Anstellungsdekrete als Vicekapellmeister des Fürsten Esterhazy es unter anderem heisst: »Von dem nunmehr als Hausoffizier angesehenen und gehaltenen Vicekapellmeister wird erwartet, dass er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehrliebenden Hausoffizier eines fürstlichen Hofstandes wohl ansteht, dass ferner bei Produktionen vor der hohen Herrschaft Er, Vicekapellmeister, samt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Josef Haydn selbst sauber erscheine, sondern dass er auch seine Untergebenen dazu anhalte, dass sie ihrer erteilten Vorschrift gemäss in weissen Strümpfen, weisser Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch alle durchaus gleich sich sehen lassen, — hat Er, Josef Haydn, alltäglich in Wien und auf den Herrschaften vor- und nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei« u. s. w. Man denke an Mozart, der an einem Tische mit Bedienten und Köchen speisen und sich von seinem Herrn, dem Erzbischof von Salzburg und dessen Oberküchenmeister, dem Grafen Arco, eine Behandlung gefallen lassen musste, die selbst vor thätlicher Beleidigung nicht zurückscheute. Solche Anschauungen zu brechen, war der Stolz und Freimut Beethovens ganz am Platze. Er war überzeugt, dass seine bewunderungswürdige Gabe nicht bloss den Zweck habe, dem Vergnügen derer zu dienen, die ihn bezahlen konnten, sondern auch der Persönlichkeit, deren Ausfluss sie ist, Recht und Geltung zu verschaffen. Ein Verdienst Beethovens ist es, dies der Welt klar gemacht zu haben, und wenn heute dem Tonschöpfer ein dem Werte seiner Kunst entsprechenderes gesellschaftliches Ansehen zu teil wird, als es früher der Fall war, so ist das wesentlich ein Erfolg von Beethovens eifriger Betonung der Würde des Künstlers.

Freundschaft und Menschenliebe

Mit Beethovens Selbstgefühl verband sich die innigste Hingebung an solche, die er seiner Freundschaft für würdig hielt. Mehr als unsere Zeit war die seinige dem Freundschaftsgefühle zugänglich, und aufrichtiger hat es keiner gepflegt als er, der edelste Vertreter alles dessen, was seine Zeit im Sinne der Pflege würdigen Menschentums auszeichnete. Dieses Freundschaftsgefühl steigerte sich bei ihm bis zur qualvollsten Selbstanklage, wenn er sich, wie dies bei seiner leichten Verletzbarkeit und seinem aufbrausenden Temperamente nicht selten

geschah, eines Unrechtes gegenüber einem Freunde schuldig gemacht hatte. »Ich habe die Gabe«, so schreibt er, »dass ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann, werde ich aber einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglich für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus als jeder andere.« Franz Ries schildert ihn: »Überhaupt war er ein herzensguter Mensch, dem nur seine Laune und Heftigkeit gegen andere oft böse Streiche spielte. Er würde jedem, welche Beleidigung er von ihm auch immer erfahren, auf der Stelle vergeben haben, hätte er ihn im Unglück getroffen!« Rührende Beispiele seiner Versöhnlichkeit sind uns in seinen Briefen überliefert. Und hätte er in seinen Werken solche Einblicke in die Kämpfe einer tiefbewegten Seele bieten können, wenn er nicht die Anlage gehabt hätte, die Widersprüche des Lebens stärker zu empfinden und in sich durchzukämpfen als andere?

Der Verkehr mit edlen Frauen war ihm ein Bedürfnis. Unter der rauhen Hülle seines Äusseren barg sich ein feinfühliges Gemüt; treuherziger Aufrichtigkeit verband sich grosser Zartsinn. Diese Eigenschaften machten ihn zum Liebling der Frauenwelt. Zutraulich, gutmütig und sorglos war er gegen alle, die ihm nahe kamen. Mitleid war eine Grundeigenschaft seines Herzens. Für eine herumziehende Musikantengesellschaft setzt er Walzer und schreibt selbst die Stimmen dazu aus. Dem Schüler Ries, den er in Not weiss, sendet er unaufgefordert eine grössere Summe Geldes, die er nicht wieder zurücknehmen will. »Nie von meiner Kindheit an«, so charakterisiert er sich selbst, »liess sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderem abfinden oder es brauchte nichts anderes als das innere Wohlgefühl, das dergleichen immer begleitet«; und bei anderer Gelegenheit: »Nicht als Künstler sollt ihr mich grösser, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, dass ich dich herbeischaffen kann, dass ich dich selbst schaffen kann!«

Temperament

In seiner Jugend, solange ihm sein Übel noch nicht das gesellschaftliche und künstlerische Auftreten in der Öffentlichkeit verkümmert hatte, war Beethoven heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten satirisch. Auch später noch zeigten sich diese Eigenschaften, zwar zurückgedrängt, aber nicht unter-

drückt. Allmählich schlich sich mit dem Fortschreiten seines Leidens Misstrauen in sein Herz ein, das sich bis zum Verfolgungswahne steigerte.

Oft drohte Lebensüberdruss ihn zu übermannen, und nur seine sittliche Kraft und seine Kunst hielten ihn aufrecht. »Hätte ich nicht irgendwo gelesen«, so schreibt er am 2. Mai 1810, »der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet.« Dass der so sehr auf sein Innenleben sich Zurückziehende nach aussen oft eine recht wunderliche Rolle spielte, ist begreiflich. Drollige Züge von Zerstreutheit werden von ihm erzählt, die aber eine ernste Bedeutung erlangen, wenn man sie als die Kehrseite seiner nach innen gekehrten Sammlung auffasst. So hatte er einmal ein Reitpferd zum Geschenk erhalten, erinnerte sich aber erst daran, als nach längerer Zeit, und nachdem das Pferd zum Vorteile seines Knechtes benützt worden war, die Futterrechnung kam. Er verirrt sich, in Gedanken vertieft, auf Spaziergängen, will im Wirtshause zahlen, ohne gegessen zu haben, spuckt in den Spiegel statt zum Fenster hinaus u. dgl. m. Einmal spielt ihm seine Zerstreutheit einen bösen Streich. Er vergisst die mit dem Freunde Breuning gemeinschaftlich gemietete Wohnung rechtzeitig zu kündigen, misst diesem die Schuld bei, und es kommt zu einem ernsten Zerwürfnisse mit dem Freunde, dem aber nach einiger Zeit volle Versöhnung folgt.

Äussere Erscheinung

Beethovens Äusseres wird von mehreren Zeitgenossen geschildert. Bildnisse besitzen wir von ihm aus verschiedenen Lebensaltern, ausserdem seine Totenmaske. Eine Beschreibung seiner Person aus dem 22. Lebensjahre stellt ihn dar als klein, schmächtig, dunkelfarbig, pockennarbig, schwarzäugig, schwarzhaarig, die Vorderzähne vorstehend, die Nase breit und glatt, die Stirn merkwürdig voll und rund. Später wird seine Gestalt gedrungen, löwenmähnenartige Haare umwallen sein Haupt, die Augen sind klein und tiefliegend, aber feurig und voll ungeheueren Lebens. Als die personifizierte Kraft wird er bezeichnet, dem Äusseren nach cyklopenartig, aber doch recht innig, herzlich und gut; lebhaft, geistreich, bieder und einfach sei er gewesen, dabei umflort von der höheren gemütvollen Trauer dichterischer Seelen. Am treffendsten wird der Eindruck, den er hervorbrachte, wohl mit den Worten eines Zeitgenossen charakterisiert: »Aus seinem Antlitze schaut er heraus«. Ja er, für dessen in seinen Schöpfungen

sich uns offenbarendes Wesen sein Äusseres nur ein Symbol war, nur die dürftige Hülle eines gewaltigen aus den unversiegbaren Quellen alles Lebens schöpfenden Geistes.

Musik und Litteratur

Wir haben in unserer Betrachtung der Verhältnisse, aus denen Mozart hervorgegangen war, den grossen Aufschwung der deutschen Litteratur, obwohl er zeitlich teilweise mit dem Wirken Mozarts zusammenfällt, nur flüchtig berührt. Mozart war wohl von der allgemeinen Bewegung, welche die Geister ergriffen hatte, mit erfasst; eine unmittelbare Beeinflussung seines Schaffens durch die Ergebnisse dieser Bewegung auf dem Gebiete der Dichtkunst lässt sich aber nicht nachweisen. Noch entwickeln sich Litteratur und Musik zwar von gleichen Anstössen getrieben, aber selbständig, und ohne viel voneinander Kenntnis zu nehmen. Ihre Zusammengehörigkeit wird hier und dort geahnt, doch hat sie noch zu keiner innigeren, organischen Verbindung geführt. Mozart vermochte es noch übers Herz zu bringen, trotz der grossartigen Entfaltung des deutschen Geistes in der Litteratur mit elenden Opern-Texten sich zu begnügen, wenn sie ihm nur stoffliche Anregung boten und ihn in der Aussprache seiner musikalischen Persönlichkeit nicht allzusehr beirrten. Nun waren aber die Ansprüche auf beiden Seiten gewachsen. Beethovens Wirken fällt in eine Zeit, die bereits Besitz ergriffen hatte von den kostbaren Schätzen, welche in ungeahnter Fülle die Litteratur durch ihre grossen Genien an den Tag gefördert hatte. Noch war diese Bereicherung der Musik unmittelbar nicht zu gute gekommen, sie konnte es auch nicht. Denn die nun zu solcher Vollkommenheit entwickelte Sprache war wohl geeignet, dem so gewaltig gesteigerten Ideenleben der Zeit einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen; sie senkte auch, nach oben und nach unten hin sich ausbreitend, zarte Wurzelfasern in die Tiefen volkstümlichen Empfindens, wodurch sie den Drang nach tonlichem Ausdrucke in sich aufnahm; den Bedürfnissen einer unabhängig von ihrer Gedankenentwicklung zu ungemein hoher und mannigfaltiger Gemütsausdrucksfähigkeit emporgebildeten Musik konnte sie aber noch nicht voll entsprechen. Von der Macht des Empfindens, das der Tonsprache ihren Nachdruck und ihre Formen verliehen hatte, vermochte sie, streng genommen, eigentlich nur in vermittelnder Weise Zeugnis zu geben. Sie war Begriffssprache; sie hatte einen den Quellen mächtigen Empfindens entspringenden Gedankengehalt zu

offenbaren; sie hatte durch diesen auf das Empfinden hinzuweisen und es anregend zu erwecken; sie hatte so den Ausdruck dieses Empfindens gleichsam zu umschreiben; der innigen Verbindung mit jener Kunst aber, die der Ausdruck dieses Empfindens selbst ist, der Tonkunst, stand gerade ihre Vollendung nach der Richtung der begrifflichen Mitteilung hin hemmend im Wege.

Die Sehnsucht des Wortes nach dem Tone

Unsere Dichter haben dies wohl gefühlt. Nach Ergänzung durch die Musik verlangte es sie, und diese ihre Sehnsucht spricht sich in verschiedener Weise verhüllt und offen aus. Im Liede zunächst kam dieser Wunsch zum Durchbruch.

»Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein« —

heisst es bei Goethe. Das Lied ist es auch, das zuerst dem musikalischen Ausdrucke entgegenreift. In ihm findet der erste innige Anschluss von Wort und Ton statt. Je mehr nun die Musik sowohl als die Dichtung ihrer Vollendung entgegenreiften, desto höher mussten sich auch die gegenseitigen Ansprüche für ihre Verbindung steigern. Sinnlosigkeiten und Plattheiten, die der Dichter bot, zu verhüllen, damit konnte sich der Musiker nicht mehr begnügen. Ganz wollte er teilnehmen an den Errungenschaften der Sprache, die sich ihm aber immer wieder entzogen, wenn er sie in seiner Art fassen wollte. Noch standen sich beide allzu fremd einander gegenüber. So kam es, dass sich in Beethoven die Musik wieder auf sich selbst zurückzog. Sie wird in ihren Höhepunkten wieder reine Instrumentalmusik, eine resignierende Musik, den ganzen Kampf des Verzichtes, zugleich aber auch die Ahnung künftiger Erfüllung im Herzen.

Die Dichtkunst wird sich in höherem Masse als bisher eines idealen Charakters bewusst, der sie über die Sphären der gemeinen Wirklichkeit hinaushebt. Was sie zu offenbaren hat, wird nicht erschöpft von den Objekten, mit denen sie sich beschäftigt. Der Stoff verliert in dem Masse an Wert, in dem das Persönliche in seiner Behandlung in den Vordergrund tritt. Dieses wird zunächst als Idee erfasst. Die Idealisierung der Handlung des geschichtlichen Dramas vertritt Schiller. Am entschiedensten spricht er diesen Gedanken in seinem Vorworte zur Braut von Messina »Über den Gebrauch des Chores in der griechischen Tragödie« aus: Die Kunst solle eine Kraft werden, das Materielle durch Ideen zu beherrschen. Durch die Einführung einer metrischen Sprache sei man der poetischen Tragödie schon um einen grossen Schritt näher gekommen. Einen weiteren

Fortschritt auf diesem Wege bedeute die Wiedereinführung des Chores im Drama. Dieser leiste »dem neueren Tragiker noch weit wesentlichere Dienste als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt, weil er ihm alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten, urspünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt«.

Wir wissen, dass Schiller im Chore nicht die Erfüllung dessen fand, was seiner künstlerischen Sehnsucht vorgeschwebt hatte. Der Chor in der »Braut von Messina« ist ein vereinzelter Versuch geblieben. Ein Irrtum Schillers war aber nur der Weg gewesen, auf dem er einen tiefberechtigten Wunsch vergeblich zu befriedigen strebte. Dieser drängte aus der Flucht der Erscheinungen nach einem ewigen und unveränderlichen Sein, das er in der sinnlichen Aussenwelt nicht zu fassen vermochte, dessen er sich aber in seinem Inneren um so klarer bewusst war. Dieser selbe Wunsch war es, der die Dichter der Zeit zur Antike geführt hatte. Hier sollte ein idealer Boden gewonnen werden für die höheren Anforderungen der Poesie. Was als das Lebendigste gefühlt wurde, im gewöhnlichen Leben bot es sich dem forschenden Auge nicht dar. Der Widerspruch sollte dadurch gelöst werden, dass man der realen Wirklichkeit die ideale Wahrheit gegenüberstellte:

»Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie«.

Wo aber war sie zu finden, diese geheimnisvolle Wahrheit, die »sich nie und nirgends hat begeben«, und die auch Goethe im Sinne hat, wenn er von der gemeinen Wirklichkeit urteilt: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«? Wo dieses nie Veraltende, wo das unvergängliche Urbild des Gleichnisses? Gewiss nicht draussen, in keinem Lande der Wirklichkeit, aber auch nicht in einem solchen der Phantasie, ebensowenig in einer gedachten Vergangenheit als in einer erlebten Gegenwart; nirgends, wohin das Auge auch schaut, und doch überall, wo dieses Schauen sich nach innen wendet, wo nicht das Geschaute, sondern durch dasselbe der Schauende selbst sein Gegenstand wird. Dieser Schauende selbst mit dem reichen Gehalte seines Empfindens, mit der Kraft, sich das Geschaute zu eigen zu machen, es als einen Teil seines Selbst zu beleben und als dessen Sinnbild wieder nach aussen zu stellen, dieser Schauende konnte einzig und allein die gesuchte Zufluchtsstätte bieten, in ihm nur war die von Schiller ge-

meinte ideale Welt zu finden, in ihm nur jenes ewige, unvergängliche Sein, das der entgötterten Aussenwelt, der gemeinen Wirklichkeit sich gegenüberstellt als die ersehnte Wahrheit, als das einzig im eigentlichen und tiefsten Sinne des Wortes »Ideal-Reale«.

Das solange vergeblich gesuchte Gebiet, auf dem das Kunstwerk einerseits geschieden ist von der brüsken Wirklichkeit, andererseits sich aber doch als ein Lebendiges von unmittelbarer Wirkung darstellt, der Saum, an dem der Himmel über uns die Erde, auf der wir stehen, berührt, in der Brust des Künstlers nur ist er zu finden. Im gesteigerten Ausdrucke seines Innenwesens vollzieht sich jene Verschmelzung, erfährt das Kunstwerk jene Idealisierung, welche es als Schöpfung aus einer höheren Welt charakterisiert. Gerade diesen gesteigerten Ausdruck gewährt aber, wie keine andere Kunst, die Musik.

Die Vereinigung von Dichtung und Musik

Und in der That war schon Schiller bei seinem tastenden Suchen nach einer den ihm vorschwebenden Ideen entsprechenden künstlerischen Ausdrucksform auf eine Vereinigung von Dichtung und Musik verfallen, wobei er freilich nur an die damals einzig vorhandene unvollkommene Verbindung der beiden Künste in der Oper denken konnte. »Ich hatte«, so schreibt er am 29. Dezember 1797 an Goethe, »immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen.«

In gleichem Sinne hatte sich Goethe der Antike zugewendet. Die Kunst, so meinte er, sei eine Welt für sich. Wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die unterste Stufe. Er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst heraus etwas Eigenes hinzuzuthun. Inniger noch als Schiller hatte er nicht bloss erkannt, sondern auch empfunden, wonach die Dichtung lechzt, wenn sie des Bedürfnisses inne wird, von der äusseren Welt des Wirklichen sich loszusagen, um voll und ganz einer inneren Welt des Wirkens anzugehören. Beethoven meinte einmal: »Schillers Dichtungen sind

äusserst schwierig für die Musik. Der Tondichter muss sich weit über den Dichter erheben. Wer kann das bei Schiller? Das ist bei Goethe viel leichter.« Goethes Lyrik atmet Musik. Wie die Dichtung des Volkes, ist sie dem Geiste der Musik entsprungen. Von dem rhetorischen Pathos der Schillerschen Verse unterscheiden sich die Goethes zunächst durch grösseren sinnlichen Wohlklang. Beethoven empfand dies, wenn er (nach Bettina Arnim) sagt: »Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine grosse Gewalt über mich. Ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonie schon in sich trägt.« Ein gewisser Hang zur Mystik macht sich wiederholt bei Goethe bemerkbar, bei aller Klarheit seines Denkens zieht ihn das Unausgesprochene an. Ohne sich dabei in die Irrgänge mystischer Anschauungsweise zu verlieren, lässt er doch zuweilen in seinem Dichten einen Rest ahnen, der sich der deutlichen Aussprache durch das Wort entzieht. In der Schlussscene des »Egmont« nimmt er die Musik zu Hilfe. Sein »Faust« hat von jeher Musiker zur Komposition in allen möglichen Formen verleitet. Es ist, als ränge der Geist der Musik in dieser Dichtung nach Erlösung. Dabei kann ihr die Musik doch nicht Genüge thun. Schiller schreibt an Goethe: »Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch«; er hätte hinzufügen können: und musikalisch. Goethe selbst gab die Hoffnung nicht auf, »zum ‚Faust' eine passende Musik kommen zu sehen«, doch sei das Abstossende, Widerwärtige, Furchtbare, was er stellenweise enthalte, der Zeit zuwider. Wie schon erwähnt wurde, hielt er Mozart für denjenigen, der den »Faust« hätte komponieren sollen. In Gestalten, wie der »Faust«, kündete es sich an, dass das deutsche Gemüt etwas Unsagbares auf dem Herzen hatte, etwas lange Unterdrücktes, mächtig Drängendes, eine unbefriedigte Sehnsucht, die vergeblich nach Lösung und Gestaltung dürstete. Die Ferne sucht sie heranzurücken, das Nahe den tastenden Blicken zu entziehen. »Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten«.

Man sagt wohl, die Musik beginne da, wo das Wort aufhört. Das Verhältnis von Wort und Ton wird damit zwar nicht richtig charakterisiert, wohl aber muss man darin zustimmen, dass die Musik etwas auszudrücken vermag, was der Sprache verschlossen ist. Durch Umschreibung nur kann die Sprache einen Empfindungsgehalt mitteilen.

In der Musik aber gewinnt dieser Empfindungsgehalt und damit das, was an der Äusserung lebendig, was ihr tiefster und eigentümlichster Inhalt ist, Formen unmittelbarer Aussprache. In ihr giebt der schaffende Künstler sich selbst, den reinsten und geläutertsten Ausdruck seines Fühlens. Dieses ist, so lange er es nicht voll und ganz aussprechen kann, der Gegenstand seines Sehnens. In der Rückwirkung dieses seines Eigenwesens auf die Eindrücke des Aussenlebens wird ihnen das idealisierende Element, jene Scheidung von der rohen Wirklichkeit zu teil, die zu finden Schiller sich bemühte, und der Goethe Rechnung zu tragen suchte. Der reinste Ausdruck dieses Selbst aber, das Zeugnis dafür, dass das Geschaute und Erkannte zugleich ein innerlich Erlebtes ist, dass es sich also in der Kunst nicht um ein verstandesmässiges Interesse an gleichgültigen Aussendingen, sondern um drängende Geständnisse aus dem Innenleben handelt, ist die Musik.

Auch Goethe hat sich dies bei einzelnen Gelegenheiten deutlicher gemacht. »Sie sind ungerecht«, lässt er Laërtes im ‚Wilhelm Meister' sagen, »ich gebe mich weder für einen grossen Schauspieler noch Sänger, aber das weiss ich, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben giebt und ihnen zugleich das Mass vorschreibt; wenn Deklamation und Ausdruck schon vom Kompositeur auf mich übertragen werden, so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann.«

Die Romantiker

In noch lebhafterer Weise schwebt den Romantikern das Bedürfnis vor, in ihrer Dichtung das Gegenständliche der Wirklichkeit in eine Sphäre zu rücken, in der es, gleichsam der unmittelbaren Berührung entzogen, nur wie durch den Schleier des Traumes oder der Vergangenheit hindurch sichtbar wird. Einem Umwandlungsprozesse unterworfen sollte die Natur zur Neuschöpfung werden und als solche uns die mystischen Tiefen der Seele des Dichters ahnen lassen, in denen dieses Umschaffen vor sich geht. Dem Objekte sollte dabei das Interesse entzogen und der Thätigkeit des Subjektes zugewendet werden. Die Mythologie tritt an die Stelle der Geschichte. Darum nur, so behauptet Friedrich Schlegel in seiner Rede über die Mythologie, sei die alte Poesie so gross geworden, weil sie an der Mythologie herangewachsen sei. Die Zukunft der modernen Poesie hänge lediglich davon ab, ob es gelingen werde, auch für sie die belebende Triebkraft einer massgebenden Mythologie wiederzugewinnen.

Im Suchen nach einem Asyle für ihre Ideale verfällt auch die Romantik auf das Griechentum und endlich auf das Mittelalter. Ihre Sehnsucht nach dem Unbekannten führt sie der Mystik eines Tauler, Jakob Böhme, Giordano Bruno in die Arme. Von ihrem Streben, diesem Unbekannten Ausdruck zu geben, wird auch ihre Sprache ergriffen. Vorstellungen und Empfindungen beherrschen ihre Dichtung, an die das Wort nicht mehr hinanreicht. Phantastische Bilder, traumartige Vorgänge, Ahnung erweckende Andeutungen müssen ersetzen, was die klare Sprache vorenthält; das musikalische Element ringt nach Durchbruch; klingende Rhythmen, Assonanzen, Allitterationen bezeugen dies. In Tönen wird gedacht, »denn Gedanken stehn zu fern«. In die Melodie der Sprache verlegt Novalis die Wirkung der Dichtung, wenn er sagt: »So sonderbar es scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als dass es nur die Behandlung, das Äussere, die Melodie des Stils ist, welche zur Lektüre hinzieht«; und an anderer Stelle: »Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Statue des Memnon tönen macht«. Nach einer Neuschöpfung der Natur aus den tiefsten Quellen des Lebens strebt der Romantiker. Die romantische Kunst ist nach August Wilhelm Schlegel der Ausdruck des geheimen Zuges »zu dem immerfort nach neuen und wunderbaren Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung sich verbirgt«.

Die Welt des Tones

Immer entschiedener betont das Subjekt seine Geltung, selbst seine Willkür stellt es der Welt der Objekte gegenüber. Das Gebiet aber, auf dem das Subjekt die ersehnte Herrschaft wirklich anzutreten vermag, ist in der Aussenwelt, in Raum und Zeit, überhaupt nicht zu finden, weder in der geschichtlichen Vergangenheit — in Griechenland, im Mittelalter — noch auch in der prähistorischen Mythe oder irgend einem geahnten und erträumten Lande der Zukunft. Nicht in den objektiven Zielen und Zwecken, die sich der Gedanke setzt, sondern in der subjektiven Bewegung dieses Gedankens selbst, nicht in den verschwommenen Bildern einer schöpferisch bewegten Phantasie, sondern allein in dem bewegenden Schaffensdrange liegt der Herrschaftsbereich des souveränen Individuums. Sind jene Bilder nur Symbole, so hat dieser Drang seine unmittelbare Sprache, sich und damit eine aus den Tiefen alles Werdens schöpfende Bethätigung des Subjektes zu offenbaren, die Musik. Die Musik ist es, in der alle diese Bestrebungen sich restlos erfüllen. Das Unsagbare ist nur deshalb unsagbar, weil es nicht die richtige Sprache gefunden hat. Das Unerreichbare nur deshalb unerreichbar, weil es gesucht wird, wo es

nicht anzutreffen ist. Die Musik nur vermag vollständig die Vorgänge in der Seele des Künstlers ans Tageslicht zu fördern, auf die sich alle jene symbolischen Hindeutungen des Dichters und bildenden Künstlers beziehen. Sie bedeutet nicht bloss, sie ist. Sie ist der unmittelbare Ausdruck von Gemütserregungen und damit die volle Aussprache des Subjektes. Sein Verhalten gegenüber der Aussenwelt wird in ihr laut. Das Subjekt ist es, das dabei zunächst in Betracht kommt, nicht die Aussenwelt, und daraus, dass es zunächst beim Künstler und durch angeregte Mitempfindung auch beim Kunstgeniessenden in den Vordergrund des Interesses tritt, ergiebt sich eine Befriedigung eigenster Art. Das Kunstwerk erborgt sich nicht mehr ein Scheinleben aus der Welt der Wirklichkeiten; aus den Urquellen des Seins schöpft es seine Gebilde. Es wird ein Lebendiges, ein Wirkendes, ein unmittelbares Zeugnis alles Werdens. Dies ist die idealisierte Handlung, von der Schiller träumt, hier der ideale Thatort, auf den unsere Grossen das Kunstwerk versetzt wissen wollen, hier das Jenseits, von dem der Romantiker schwärmt.

Das Wesen der Beethoven'schen Musik

Wir sehen also, wie den Bedürfnissen der Musik nach dem Worte nun auch Bedürfnisse des Wortes nach Musik entgegenkommen. In hohem Grade gesteigert aber waren die Ansprüche beider an das, was jedes dem anderen zu leisten habe. So sehen wir denn, dass beide mit ihrer Sehnsucht im Herzen auch jetzt noch nicht zu einer vollen Vereinigung gelangen können. Noch einmal zieht sich die Musik auf sich selbst zurück, im Bewusstsein, dass eine ihr in gleicher Weise wie dem Worte frommende Verbindung noch nicht möglich sei, diesmal aber in der Erwartung einer aus der beiderseitigen Steigerung ihres Wesens sich ergebenden Möglichkeit einer solchen. Als der Genius der Tonkunst jener Zeit erscheint uns demnach ein Instrumentalkomponist: Beethoven. In lebhafterer Art aber als in den Instrumentalwerken seiner Vorgänger drückt sich in seiner Musik das Verlangen aus, als Wiederhall persönlicher Erlebnisse empfunden zu werden und so deutlicher auf bestimmte Veranlassungen ihrer Entstehung hinzuweisen. Die Beziehung zum Aussenleben, das solche Anlässe bietet, tritt in ihr deutlicher hervor und drängt förmlich nach wörtlicher Aussprache. Man frägt bei Beethovens Musik nach Auslegungen, nicht zu ihrer Erklärung, da sie ja als in sich abgeschlossenes Kunstwerk einer solchen nicht bedarf, sondern zu ihrer Ergänzung durch Heranziehung äusserer Umstände, für die ihr nicht die Töne, wohl aber die Worte zu fehlen scheinen. Wie die Dichtung jener

Zeit nicht selten einer leise anklingenden Musik lauschen lässt, so scheint diese Musik förmlich darauf auszugehen, den Sinn verborgener Worte aus ihren Tiefen emporzufördern.

Hergebrachterweise teilt man das Schaffen Beethovens in drei Stilperioden ein, und sofern unter Stilperioden Entwicklungsstufen der Persönlichkeit Beethovens verstanden werden, lässt sich gegen diese Einteilung nichts einwenden. Wie bei keinem anderen bewährt sich bei Beethoven der Spruch: der Stil ist der Mensch. Seine Musik charakterisiert sich förmlich dadurch, dass sie Ausdruck einer Persönlichkeit ist; mit mehr Bewusstsein, als dies bei irgend einem seiner Vorgänger der Fall war, betont Beethoven den persönlichen Ausdruckscharakter seiner Musik als dasjenige Element, welches allein seinen Tönen ihren eigentümlichen Wert verleiht, und wo sich diese Eigenart nicht voll entwickeln kann, vermag er es auch nicht, durch anderweitige Vorzüge für diesen Mangel zu entschädigen. Die sogenannte Mache steht bei Beethoven ausschliesslich im Dienste des Ausdrucks und tritt nie mit dem Anspruche einer selbständigen Bedeutung hervor. In der Beherrschung aller Tonmittel zu bewunderungswürdigster Verwendung war Sebastian Bach nicht zu übertreffen; ja in dieser Beziehung hatten selbst ein Albrechtsberger, ein Clementi Leistungen vollbracht, die in ihrer Art Beethoven weder überbieten konnte, noch wollte. Wenn also gesagt werden muss, dass in Beethoven die Instrumentalmusik ihre höchste Stufe erreicht hat, so ist dies nicht so zu verstehen, dass Beethoven allein das Höchste geleistet habe, was in der Verwendung aller der Instrumentalmusik zu Gebote stehenden Mittel geleistet werden kann, sondern vielmehr in dem Sinne, dass in seinem Schaffen die Instrumentalmusik an eine Grenze gelangt ist, die sie nicht mehr zu überschreiten vermag, ohne ihre Natur als sogenannnte absolute Musik zu verlieren.

Nicht also, dass der absolute Ton jetzt zu unumschränkter Herrschaft gekommen wäre, sondern dass er vielmehr sich nun unbedingt unterworfen zeigt der Herrschaft des Ausdruckes, kennzeichnet Beethovens Musik. Das melodische Prinzip erfasst alle Teile des Tonwerkes und verleiht ihnen ein Leben, in dem sie nur als dessen Ausfluss Bedeutung beanspruchen. Bei Beethoven giebt es, wie Richard Wagner treffend sagt, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause. Man wird sich die Erscheinung Beethovens nur erklären können, wenn man, wie wir es versucht

haben, den Entwicklungsgang der Musik im Sinne ihrer sich steigernden Ausdrucksfähigkeit und damit im Sinne des allmählichen Durchbruches des melodischen Prinzipes versteht. Beethoven knüpft nicht nur an das ihm Überlieferte fortbildend an, in ihm selbst durchfliegt in unerhörter Weise die Musik wie im Sturme eine ganze Periode der Entwicklung, bis sie an Grenzen anlangt, über die mit Hilfe ihrer eigenen Mittel hinaus zu gelangen ihr versagt sein musste. Jede der Symphonien Beethovens bezeichnet ein Stadium dieser Entwicklung, und wenn wir das symphonische Schaffen des Meisters in seiner Beziehung zu der Persönlichkeit des Schaffenden nach Stilen einteilen wollen, so können wir vielleicht richtiger von neun als von drei Stilen Beethovens sprechen. Am besten werden wir aber den Entwicklungsgang Beethovens als den eines in beständiger Um- und Fortbildung begriffenen Organismus erfassen. Ehe wir uns aber der Betrachtung der Persönlichkeit Beethovens, wie sie uns in seinem Schaffen entgegentritt, zuwenden, wollen wir uns mit einigen Worten klarlegen, was denn eigentlich unter Melodie, die wir als das nun alleinherrschende Prinzip bezeichnet haben, zu verstehen sei.

Die Melodie

Äusserlich betrachtet ist Melodie eine rhythmisch und tonal geordnete Klangreihe. Damit ist aber wohl die Erscheinungsform der Melodie, nicht aber auch schon ihr Wesen bezeichnet. Melodien in diesem rein äusserlichen Sinne kann man sehr wohl durch blosse Kombinationen hervorbringen. Es giebt Spiele, bei denen Takte oder Satzteile in willkürlichen Zusammenstellungen aneinandergepasst werden, so dass sie Melodien, d. h. rhythmisch und tonal geordnete Klangreihen ergeben. Wir werden daher etwas tiefer gehen müssen, wenn wir das Wesen der künstlerisch wertvollen Melodie ergründen wollen.

Wenn wir einen kurzen, etwa achttaktigen Satz eines Tanzes oder Marsches hören, so ergiebt sich uns leicht die Zusammengehörigkeit seiner Teile zu einem Ganzen. Wir werden unschwer seine Zeitteile auf ein einheitliches Zeitmass, seine Tonverhältnisse auf einen Grundton zurückbeziehen können und werden alle diese Elemente in ihrer Einheit als Melodie bezeichnen. Jeder noch so kleine Taktteil zu viel oder zu wenig, jede Abweichung vom Zusammenhang der Tonverhältnisse wird sofort als Störung empfunden. Woraus ergiebt sich diese Fähigkeit unseres Gehörsinnes, die einzelnen Bestandteile einer successiven Tonreihe als Teil eines Ganzen zu erkennen und aufzufassen? Gewiss nicht aus der Beobachtung der Zahlenverhältnisse als einem Akte bewussten Erkennens. In ihrer arithmetischen Be-

deutung werden uns diese Verhältnisse nicht bewusst. Dem Blicke auf das Notensystem, der sie ja weit unmittelbarer der Beobachtung erschliessen würde, ergeben sie sich nicht so rasch und zwingend als dem Hören. Wir empfinden sie als Eindruck, der nicht erst aus einer Erkenntnis hervorgeht, sondern vielmehr nur zu seiner Erklärung der Erkenntnis bedarf. Wir werden also eine unbewusste innere Thätigkeit annehmen müssen, die beim Anhören von Tonfolgen zur Befriedigung oder Nichtbefriedigung führt. Man hat daraus Gesetze der Form abgeleitet. Diese Gesetze sind aber das Nachfolgende, nicht das Vorangehende. Nicht den Gesetzen entspringt die Befriedigung beim Anhören solcher Tonfolgen, sondern umgekehrt, diese Befriedigung hat zu der Aufstellung der Gesetze geführt. Ohne Rücksicht auf äussere Gesetze entstehen solche Tonstücke; sie verdanken ihre Gestaltung einer inneren Nötigung.

Die musikalische Form

Was bei kleineren Tonformen, beim Tanze, Marsche, Volksliede, unbestritten ist, das stösst bei grösseren auf Zweifel. Hier frägt man häufig, um zu einem Masstabe für das Urteil zu gelangen, nach gegebenen Gesetzen, als welchen die sogenannte Form entsprechen müsse. Die Art der Befriedigung, die man dabei gewinnt, ist aber nun eine von der früher geschilderten wesentlich verschiedene. Man müsste also zu der Behauptung kommen, die grossen musikalischen Kunstformen seien auf andere Entstehungsursachen zurückzuführen als die kleineren, und von anderen Bedingungen abhängig. In der That unterstützt der geschichtliche Entwicklungsgang der Form, wie er sich äusserlich der Beobachtung darstellt, eine solche Behauptung. Uns, die wir die Eigentümlichkeit dieses Entwicklungsganges von seinen Anfängen an erkannt haben, wird er nicht irre machen. Wir wissen ja, dass neben den Antrieben, die in natürlicher Weise zum Ausdruck durch Töne geführt haben, in unserer Musikentwicklung noch andere Impulse thätig waren, die zu einer Verwendung des Tones nach äusseren, seinem innersten Wesen fremden Absichten geführt haben. Wissenschaftliche Ergebnisse wollten veranschaulicht, kunstvolle Kombinationen erprobt werden; die Fähigkeit, grosse Formen zu schaffen, war gegeben, ehe die innere Nötigung sie hervorbrachte. Und der eigentliche tiefere Sinn der ganzen geschichtlichen Entwicklung unserer Tonkunst ist eben darin zu erkennen, dass im Laufe der Zeit diese Nötigung in immer steigendem Masse sich bemerkbar macht, dass sie endlich alles, was ihr an Formen und Gesetzen nicht entspricht, beiseite wirft, um einzig Zeugnis zu geben

von den Gesetzen, die dem ihr zu Grunde liegenden seelischen Vorgange entsprechen. Dieser seelische Vorgang ist aber dem Wesen nach kein anderer als der, dem die Formen des Tanzes, des Liedes, des Marsches ihr Dasein verdanken. Es ist der einem psychischen Erregungszustande entspringende Impuls, der zur tönenden Entäusserung drängt. Die Formen dieser Entäusserung werden aber begreiflicherweise zunächst von dem körperlichen Organismus bestimmt, der ergriffen und in Bewegung gesetzt wird. Auf der untersten Stufe ist es die Bewegung des Tanzes mit den sie begleitenden Lautäusserungen, die dabei zur Erscheinung kommt. Diese die körperlichen Mitbewegungen in sich aufnehmenden Lautäusserungen haben sich in fortwährender Entwicklung zum Gesang geklärt. Die Gesetzmässigkeit dieser Bewegungen ergiebt sich aus dem Bau des Körpers, der Struktur der in Thätigkeit versetzten Organe, den Anforderungen des Gleichgewichtes. Sie wird empfunden und reisst den diese Bewegungen Wahrnehmenden zum Mitempfinden hin.

Die Melodie als Bewegungseinheit

Wo die Musik mit sichtbaren körperlichen Bewegungen verbunden ist, wie beim Tanze, da drängt sich ihr Zusammenhang mit diesen unmittelbar den Sinnen auf. Aber auch wo dies nicht der Fall ist, ja auch dort, wo sie scheinbar gar nicht die Absicht hat, auf den Körper bewegend einzuwirken, findet eine solche Wechselwirkung statt; führt sie gleich nicht zu wirklichen Bewegungen, so führt sie doch zu Bewegungsdispositionen, die in gleicher Weise wie die wirklich ausgeführten Bewegungen auf die Seele zurückwirken. In ihren Beziehungen zu dieser Rückwirkung werden Rhythmen und tonliche Bewegungen als Ausfluss von Bewegungsimpulsen in ihrer Einheit verstanden, sie werden als Melodien empfunden. Sind die Impulse derart, dass sie zu andauernden, mannigfaltigeren Bewegungen führen, so wird die Form der ihnen entsprechenden Tongebilde eine ausgedehntere sein. Um diese als Einheit, als Melodie zu verstehen, muss demnach beim Zuhörer die Fähigkeit vorhanden sein, gleiche Bewegungen in sich wachzurufen, oder mit anderen Worten, diese Bewegungen mitzuempfinden. Der Rhythmus und die Tonfolge einer Beethoven'schen Symphonie sind ebenso ein Ganzes, an dem kein Teil fehlen, zu dem keiner hinzukommen darf, wenn das Gleichgewicht nicht gestört werden soll, wie die eines Tanzstückes — nur dass ihre Einheit nicht so leicht und nicht von jedermann empfunden wird. Der Fähigkeit, grössere musikalische Vorstellungsreihen in sich aufzunehmen und sie miteinander in Verbindung zu bringen, entspricht die Fähigkeit,

anhaltendere, in verschiedenen Phasen sich auslösende Bewegungsimpulse wachzurufen. Um ihren Zusammenhang, ihre Logik, möchte ich sagen, mitzuempfinden, bedarf der Hörer nicht der Kenntnis der etwaigen Gedanken oder Bilder, die den Komponisten beschäftigt haben, als er sein Tonwerk schuf, sondern einzig und allein der Befähigung, den inneren Bewegungsvorgang in sich zu erleben, den die Erregungsimpulse, seien dieselben nun Gedanken oder Bilder oder dunkle Vorstellungen oder was immer für eine Art von Ursachen, im Tonschöpfer hervorgerufen haben. So ist die Beethoven'sche Melodie aufzufassen, so ist es zu verstehen, wenn Richard Wagner die Symphonie das Ideal der melodischen Tanzform nennt und von den Beethoven'schen Symphonien sagt: »Noch bei den Vorgängern Beethovens sehen wir die bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven in symphonischen Sätzen sich ausbreiten. Das ganz eigentümliche und geniale Verfahren Beethovens ging hingegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben. Dieses Verfahren näher zu beleuchten, kann ich nicht umhin, namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethoven'schen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Teile fügen sich nun immer wieder zu neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zerteilend, immer durch eine so plastische Bewegung fesselnd, dass der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Teilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muss. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem grossen, andauernden Musikstücke, welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.«

Während die kleineren Formen als einfache Ausbrüche der Lust und des Schmerzes augenblicklichen Anstössen entspringen, sind die grösseren auf Empfindungsreihen zurückzuführen, denen mannigfaltigere, abwechslungsreiche Vorstellungsbewegungen entsprechen.

Solche weisen auf einen mit ihnen in ursächlichem Zusammenhange stehenden Inhalt hin, der im Tonleben nicht rein aufgeht. Nicht bloss von der Erregung eines einzelnen Augenblicks geben dabei die Töne Kunde, sondern sie sind von einer Reihe von Vorgängen bestimmt, die sich in mannigfacher Bewegung der Empfindungssphäre mitteilen. Konkrete Ursachen, seien es Gedanken, Bilder, Erlebnisse, bleiben dabei verschwiegen, ja sind vielleicht im Tondichter selbst gar nicht bis zur Klarheit des Bewusstseins vorgedrungen. Eine Ahnung von ihrem Vorhandensein aber erwacht in ihm und teilt sich dem Hörer mit, in dem die gleichen Empfindungsvorgänge laut werden. Wie bestimmten Reizen, die einen Traum hervorrufen, verschiedene Traumbilder entsprechen können, wie die gleiche Stimmung Ausfluss verschiedener konkreter Ursachen sein kann, so können auch diesen Empfindungsvorgängen verschiedene Vorstellungen unterlegt werden.

Ausser-musikalische Beziehungen

Bei Gelegenheit eines Gespräches über die Pastoralsymphonie äusserte sich Beethoven: »Ich habe immer ein Gemälde in meinen Gedanken, wenn ich am Komponieren bin, und arbeite nach demselben«. Ries behauptet von ihm: »Beethoven dachte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art«. Beethoven soll sogar die Absicht gehabt haben, eine Gesamtausgabe seiner Sonaten zu veranstalten, in welcher er selbst die ihnen zu Grunde liegenden Ideen bestimmt hätte. Solche Aussprüche im Verein mit einzelnen Zügen Beethoven'scher Tondichtungen, die sich als Nachahmungen bildlicher Vorstellungen erklären lassen, endlich auch Titelüberschriften nach Art der Pastoralsymphonie haben zu der Meinung verleitet, Beethovens Werken lägen bewusste Gedankenverbindungen und Bilder zu Grunde, die aus ihnen auch wieder mit voller Klarheit und eindeutiger Bestimmtheit herausgelesen werden könnten. Es wurde im Ernste darüber gestritten, ob eine Passage einen Wassersturz oder einen Lavastrom, ein Satz eine Bauernhochzeit oder einen Trauermarsch bedeute, man hat Beethovens Werke in solche, die blosse Tonfiguren, und in solche, die Gedankenfiguren enthalten, eingeteilt u. s. w. Dämit ist man entschieden zu weit gegangen. Die Tonsprache kann und will auch nicht das Gleiche sagen wie die Wortsprache oder das Bild. Sie bewegt sich in einer ganz anderen Sphäre, übermittelt ihrem Wesen nach wohl Bewegungen, nicht aber Begriffe und Bilder. Während der Begriff und das Bild

etwas Gewordenes darstellen, während sie Ergebnisse sind, die in ihrem Gewordensein festgehalten werden, ist die Tonsprache ein beständiges Werden, der ununterbrochene Fluss eines kontinuierlichen Prozesses, der bei keinem Ergebnisse stehen bleibt. Jede Einzelheit in ihm hat ihre Bedeutung nur im Früheren und Späteren und in ihrem wechselseitigen Zusammenhange.

Begriffliche oder bildliche Vorstellungen entspringen Bewegungen, die, ehe sie noch feste Gestalt gewonnen haben, das Gemüt beeinflussen und zur Kundgebung des durch sie erweckten Zustandes drängen können. Die Tonsprache ist die Sprache des Gemütes und giebt als solche von derlei Bewegungen Zeugnis. Mehr aber kann sie nicht verraten, als das Gemüt selbst von ihnen zu empfangen vermag. Daher bei der vollen Zweifellosigkeit des musikalischen Verständnisses eines Tonstückes die seltsamen Widersprüche, wenn es sich um seine Auslegung durch Worte oder Bilder handelt.

Es war mir sehr daran gelegen, diese Frage umständlicher zu erörtern, um Missverständnissen zu begegnen, die gerade Beethoven gegenüber sowohl nach der einen als auch nach der andern Richtung hin so leicht entstehen können und thatsächlich auch entstanden sind. Beethoven ist kein absoluter Musiker in dem Sinne, dass der Inhalt seiner Musik durch das, was der Ton an sich zu bieten vermag, erschöpft würde; er ist aber auch kein Programm-Musiker in dem Sinne, dass seine Musik zu ihrem Verständnisse der Zuhilfenahme des Wortes oder Bildes bedürfte. Wie Mozart giebt er in seinem Schaffen sich selbst; sein Gemütsleben wird in seinen Tönen laut. Dieses Gemütsleben ist aber reicher, mannigfaltiger durch Vorstellungen angeregt, die nicht unmittelbar dem Tonleben angehören, als dies bei seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik der Fall war, und dadurch wird die Formbildung und Ausdrucksweise seiner Tonsprache in merklicher Weise beeinflusst.

Tonmalerei

Wir haben zu unterscheiden zwischen dem Vermögen der Musik, Gemütsbewegungen nach dem durch mannigfache Vorstellungsimpulse ihnen verliehenen eigentümlichen Charakter auszudrücken, und ihrer Fähigkeit, durch Töne äussere Eindrücke nachzuahmen. Das erstere ist in ihrem innersten Wesen begründet. Die letztere ist ihr sozusagen nur zufällig eigen. Bei der Betrachtung dessen, wozu die Musik berufen ist, hat man beides nicht immer scharf genug auseinandergehalten, und auf die daraus entsprungene Unklarheit ist zumeist der Streit über die sogenannte Programm-Musik zurückzuführen. Die

Schilderungsfähigkeit der Musik war schon in den ältesten Zeiten hoch entwickelt. So versuchte bei den Hellenen der Aulete Sakadas auf der Flöte den Kampf Apollos mit dem Drachen Python wiederzugeben, im 16. Jahrhundert schilderte Jannequin, ein Schüler Josquin de Prés, die Schlacht bei Malegnano in einer Vokalkomposition. Gerade die »Bataillen« waren von jeher und bis in die neuere Zeit ein Lieblingsgegenstand der Tonmalerei, und selbst Beethoven hat sich noch eine Schlacht zu schulden kommen lassen. Ausserdem waren Jagden, Reisen mit ihren Abenteuern, biblische Geschichten als Vorwürfe für dergleichen musikalische Schildereien besonders bevorzugt; Charaktere wurden in Tönen wiedergegeben, Naturgeräusche nachgeahmt, den Bienen das Summen, den Vögeln der Gesang abgelauscht.

Auch bei Beethoven finden wir Schilderungen und Malereien ähnlicher Art; sein Bataillenstück »Die Schlacht bei Vittoria«, das Werk, in dem wir den Pegasus vor die Kanone gespannt sehen (freilich ist es noch immer ein Pegasus), wurde schon erwähnt. Es ist nicht künstlerischer Nötigung, sondern einer Spekulation Mälzels, des Erfinders des Metronoms, entsprungen, der das Werk für einen von ihm hergestellten Automaten verwerten wollte. In der Pastoralsymphonie weist Beethoven selbst auf besondere Deutungen durch Überschriften hin, stellt das Rauschen des Baches dar, lässt den Gesang des Goldammers, Kuckuckruf, Wachtelschlag und Lerchentriller hören, und ein Gewitter mit all seinem Schrecken, Blitz, Donner, Sturm und Hagel braust im vierten Satze an uns vorüber.

Statt die Anregungen zu solchen Tonmalereien auf ihr richtiges Mass zurückzuführen, hat man geglaubt, etwas besonders Erspriessliches für das Verständnis Beethovens zu leisten, wenn man auch dort, wo jeder Anlass zur Tonschilderung ausgeschlossen war, Naturnachahmungen aufzuspüren bestrebt war. Es ist die Behauptung aufgestellt worden, das gewaltige Hauptmotiv des ersten Satzes der fünften Symphonie habe Beethoven einem Vogel abgelauscht; auch zum Scherzo der neunten Symphonie soll ein Vogel ihm das Muster geliefert haben, und ein galoppierender Reiter wird als die äussere Veranlassung genannt, die der Erfindung des Themas zum letzten Satze der D-moll-Sonate op. 31 Nr. 2 zu Grunde liege. Haben wir es wirklich not, erst einen Vogel zu fragen, was Beethoven mit dem Motive gemeint, das seiner eigenen, allerdings unverbürgten, aber sinngemässen Auslegung nach das an die Pforten pochende Schicksal bedeuten soll? Oder glaubt man, Beethoven habe erst bei Vögeln und Pferden an-

fragen müssen, um seine Motive zu erfinden? Das rhythmische Motiv der fünften Symphonie kommt bei Beethoven wiederholt in bedeutungsvoller Anwendung vor, so im ersten Satze der F-moll-Sonate op. 57, der sogenannten *appassionata*. Hatte auch dabei der Vogel etwas zu thun?

Man unterschätzt Beethoven und überschätzt die Erfindung von Motiven dieser Art, wenn man meint, günstigen Zufällen müsse der Tondichter sie zu verdanken haben. Nicht die Tonfolge verleiht einem Motive seine Bedeutung, sondern der triebkräftige Impuls, dem sie entsprungen ist. Dieser kann ein und derselben Tonfolge sehr verschiedene Charaktere verleihen. Dem ersten Thema der heroischen Symphonie begegnet man in Mozarts »Bastien und Bastienne«; hier hat es einen idyllischen Charakter. Das Thema des letzten Satzes eben dieser Symphonie findet sich auch im Prometheus, wie auch als Contretanz-Motiv. Wer Beethovens Skizzenbücher durchblättert, wird dort Motive eingezeichnet finden, die ihre gewaltige Bedeutung erst in ihrer Bearbeitung verraten. Wie das Wort, ist auch das musikalische Motiv ohne den Geist tot.

Eroica

Doch wir müssen uns zu der Frage zurückwenden, wie jene Naturnachahmungen und Tonschilderungen bei Beethoven aufgefasst sein wollen. Lyrischer Ausdruck ist, wie wiederholt erläutert wurde, die Musik, und als solcher kennzeichnet sich insbesondere die Beethovens. Eine Schlacht, eine Landschaft, ein Sturm u. s. w. an sich konnten niemals ihr Gegenstand sein. Nicht in der Darstellung der Erscheinungen des Kampfes, sondern in der Kundgebung der Kraft des kämpfenden Helden, nicht in der Schlacht bei Vittoria, sondern in der Eroica erkennen wir unsern Beethoven. Nicht den Kampf hat Beethoven geschildert, sondern die in ihm sich bethätigende Kraft und Grösse, wie er sie in eigener Brust gefühlt. Wie wenig der äussere Anlass mit dieser Apotheose des Heldentums zu thun hatte, geht daraus hervor, dass der Meister den Namen Bonapartes, den er dieser Symphonie ursprünglich gegeben, beseitigen konnte, nachdem jener durch die Annahme der Kaiserkrone gezeigt hatte, dass er Beethovens Ideale des Freiheitshelden nicht entsprach, ohne dass die Symphonie dadurch im mindesten an Bedeutung verloren hätte. Ihr verallgemeinerter Titel lautete nun: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo. Nicht weniger gleichgültig ist es, dass Beethoven beim Trauermarsch an den vermeintlichen Tod Nelsons gedacht haben soll. Der Schauplatz der erschüt-

ternden Tragödie ist gleich dem des Heldenkampfes und des Friedensfestes am Schlusse in der Brust des Tondichters zu suchen. »Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.« So schreibt Beethoven einmal an Baron Zmeskall und diese »Moral« bethätigt er in der Heldensymphonie.

Pastorale

Von selbst drängt sich uns wieder das Gegenbild der Eroica, die Pastorale, zur Betrachtung auf, und mehr noch als bei jener werden wir in ihr Gelegenheit haben zu erkennen, wie sehr Beethovens musikalische Bildsprache sich von gewöhnlichen Tonmalereien unterscheidet. Auch Abbé Vogler hat in einem Orgelkonzerte einen ähnlichen Gegenstand behandelt. Man stelle sich aber den von ihm gewählten Titel als Aufschrift der Pastorale vor: »Das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber bald vergeht, und sodann die naive und laute Freude deshalb!« Seine bekannten Bezeichnungen hat Beethoven durch den Beisatz: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« vor jedem Missverständnisse zu wahren gesucht. Eine zweite, die Gefühlswelt der Eroica ergänzende Seite seines Inneren sollte in der Pastorale ihren entschiedensten Ausdruck finden. Der Entäusserung der Heldenkraft entsprach als Gegensatz die Hingabe an die Natur oder besser: das Erwecken ihres stillen Waltens. Beethovens Bachesrauschen ist etwas ganz anderes als die Geräuschnachahmung ähnlicher naturschildernder Tonstücke. »Am Bache« nennt er den zweiten Satz der Symphonie, und dieses »Am« ist bezeichnend. Nicht der Bach will geschildert sein, sondern das Empfinden am Bache soll zum Ausdruck kommen. Nicht das Ohr soll durch bestrickende Sinneseindrücke ergötzt werden, sondern die Seele des Betrachters will sich der Sprache der Natur bemächtigen, um in ihr zu offenbaren, dass diese nichts anderes ist als die Verkörperung seines eigenen tiefsten Wesens. Und nun zuletzt die Vögelrufe! Sind sie nur ein Gruss von aussen? Nur ein Versuch, dem Bilde Leben und Glaubwürdigkeit zu verleihen? Dass Helden die Sprache der Vögel verstehen lernten, wird uns aus alter Zeit erzählt. Nun ist es umgekehrt. Die Vögel verstehen die Sprache des Tondichters. Denn in ihren Lauten geben sie mit einem Male Kunde von seinen Empfindungen. »Die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert«, soll Beethoven gesagt haben. Im Gefühle seiner Identität mit der Natur umfasst der Genius selbst das Geringste und erfüllt es mit seiner Liebe. In der Sprache der Natur erkennt er die seinige. Als Allschöpfer fühlt er sich in diesem Augen-

blicke und Allbeleber, eins mit der Gottheit. Beethoven giebt sich von diesem Gefühle Rechenschaft, wenn er einmal sagt: »Ist mir doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig!« und bei anderer Gelegenheit: »Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht.« Das Gesagte gilt auch vom Gewitter. Ein pantheistisches Glaubensbekenntnis könnte man die Symphonie nennen.

»Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Die Welt um seinen Finger kreisen liesse?«

Tief im Innern wohnt die Gottheit, welche Beethovens Welt bewegt; in den Tiefen seiner Brust fühlt er sich eins mit ihr. »Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns. Kant!!!« — diese Notiz finden wir in einem seiner Konversationsbücher von ihm aufgezeichnet. Und als Ergebnis seiner von Hammer-Purgstall angeregten orientalischen Studien die Worte: »Brahma: sein Geist ist verschlungen in sich selbst. Er, der Mächtige ist in jedem Teile des Raumes gegenwärtig — seine Allwissenheit ist von eigener Eingebung und sein Begriff begreift jeden andern.« Diese Worte werfen ein Licht auf die Naturauffassung Beethovens, wie sie sich auch in der Pastorale kundgiebt.

Der Tragödie der Heldensymphonie gegenüber ist die Pastoralsymphonie eine Idylle, aber nicht im Sinne einer Flucht vor dem Leben zum Genusse beschränkter Bequemlichkeit, sondern vielmehr im Sinne Schillers: die Erweckung eines Zustandes, den die Kultur, wenn sie überall nur eine bestimmte Tendenz haben soll, als ihr letztes Ziel beabsichtigt, der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in den einzelnen Menschen als in der Gesellschaft. Dabei dürfen wir uns natürlich nicht die tanzenden Bauern des dritten Satzes als die Träger und das Ideal dieser Gesellschaft denken. Sie sind bei Beethoven nur Staffage, zur Natur gehörig, harmlos ihren Eindrücken hingegeben.

Antagonismus

Warum der Besprechung der heroischen und der Pastoralsymphonie so viel Raum gegeben wurde? Weil sie die äussersten Pole der beiden Richtungen bezeichnen, in die das Schaffen Beethovens geradezu dramatisch auseinandergeht. Thatkraft und Kampf die eine, Empfänglichkeit und Friede die andere. Das männliche und das weibliche Element in Beethovens Natur könnte man sie nennen Nach ihnen könnte man Beethovens Werke förmlich gruppieren und

namentlich die bedeutenderen der einen oder der anderen zuteilen. Doch darf man dabei nicht etwa an den Widerspruch einer Doppelnatur denken. Eine dieser beiden Richtungen bedingt vielmehr die andere, so dass sie sich gegenseitig ergänzen. Das Besondere bei Beethoven ist nur die Entschiedenheit, die einer jeden von ihnen eigen ist, und die Klarheit, mit der sie ihren Gegensatz und in ihm ihre Zusammengehörigkeit zum Ausdruck bringen. Jede strebt darnach, Persönlichkeit zu gewinnen und als solche in Beziehung zur anderen zu treten.

Dieser Antagonismus charakterisiert aber nicht nur die verschiedenen Schöpfungen Beethovens in ihrer Gegenstellung zu einander, er giebt sich auch innerhalb des einzelnen Werkes kund, indem er seine Gestaltung wesentlich beeinflusst. Viel entschiedener, als dies früher der Fall war, macht sich in Beethovens Form der Gegensatz des Seitenthemas zum Hauptthema bemerkbar. Das Seitenthema beansprucht grössere Selbständigkeit und hebt sich vom Hauptthema in schärfster Weise durch ergänzende Charakteristik ab. Selbst äusserlich tritt dies oft anschaulich hervor, so in der Bewegungsrichtung, z. B. schon im ersten Satze der Sonate op. 2 Nr. 1 in F moll, wo den aufwärts strebenden gestossenen Tönen des Hauptthemas in ähnlicher Weise nach abwärts führende gebundene des Seitenthemas entsprechen, oder in der Sonate op. 57, der sogenannten *appassionata*, deren erste die Intervalle des Hauptaccordes nach abwärts zu berührende Töne des Hauptthemas von in ähnlicher Weise aufwärts bewegten des Seitenthemas beantwortet werden. Während in der Sonatenform sonst dem in einer Durtonart stehenden Hauptthema das Seitenthema in der Tonart der Dominante folgte, liebt es Beethoven, zu einer terzverwandten Tonart, der der Ober- oder der Unterterz, zu greifen. Zum erstenmale geschieht dies im ersten Satze des Quintettes op. 29, wo das zweite Thema in A-dur statt in G-dur auftritt. Während die Dominanttonart ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zur Haupttonart, der sie ihrem tonalen Charakter nach zustrebt, bekundet, entfalten sich die terzverwandten Tonarten in voller Freiheit und Selbständigkeit. Ihr Verhältnis zur Haupttonart ist gleichsam ein selbstgewähltes, ein nicht dem Abhängigkeits- sondern dem Ergänzungsbedürfnisse entspringendes. Ich möchte sagen, es ist das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Während Tonika und Dominant-Dreiklang sich gleichsam nur oberflächlich, an ihren äussersten Enden berühren (c-e-g̃g̃-h-d) und ihre gegenseitige Beziehung durch

keinen Liebesakt innigerer Vereinigung bethätigen, ist der die Verwandtschaft begründende gemeinsame Ton bei terzverwandten Dreiklängen immer in der Mitte des einen der beiden Accorde gelegen ; sie umschliessen sich in engster Umarmung, aus dem Herzen des einen wächst der andere heraus, gleich dem Weibe, das aus der Rippe des Mannes gebildet wurde. Wie die elementaren Beziehungen zwischen Mann und Weib den vorzüglichsten Inhalt der Ausdrucksbewegungen jenes primitiven mimischen Tanzes bildeten, auf den eine der Grundformen des Dramas zurückgeht, so treten nun bei der musikalischen Form ähnliche Wechselbeziehungen in die Erscheinung.

Nach gleichsam persönlichen Gegenüberstellungen drängt bei Beethoven alles, dem Haupt- und Seitenthema treten selbständige Nebenmotive von eigenartigem Charakter gegenüber. Die Sonatenform gewinnt ein immer gestaltenreicheres Leben. Sie wächst dem Drama entgegen, nur dass die persönlichen Ausdrucksweisen noch immer von derselben Person, nämlich von dem in eigenem Namen sich seiner Gefühle entäussernden Künstler, sozusagen monodramatisch umspannt werden, dass sie noch nicht in verschiedene Einzelpersonen auseinandergegangen, noch nicht, um in der Sprache der Spiritisten zu reden, zu selbständigen Personen materialisiert erscheinen.

Sehnsucht nach dem Worte

Eine tiefe Sehnsucht ringt in Beethovens Tönen vergeblich nach Erfüllung: die Sehnsucht nach dem Worte. Recitativartige Stellen, denen nur noch der Buchstabe zur vollen Deutlichkeit des Wortes fehlt, treten auf, und zwar stellen sie sich nicht in Widerspruch zu der musikalischen Form, sondern wachsen aus ihr förmlich hervor. Ich erinnere an die recitativischen Stellen in der D-moll-Sonate op. 31 Nr. 2, an das bekannte Oboesolo im ersten Satze der fünften Symphonie und ähnliches. Gleichfalls hierher möchte ich auch die Unisonostelle der Holzbläser (Flöte, Oboe, Fagott) kurz vor dem Presto der grossen Leonoren-Ouverture Nr. 3 rechnen. Der letzte Satz der neunten Symphonie ringt, ehe er sich mit dem Worte verbindet, in einem von den Bässen gebrachten Recitative nach Sprache *(Selon le caractère d'un Recitatif)*. Später finden die gleichen Töne das erlösende Wort. Nicht um eine äussere Anlehnung an gegebene Worte handelt es sich hierbei, sondern aus eigenem innerem Antriebe heraus verlangen diese Tonfolgen nach dem Worte, gleichsam als wollten sie durch die

Kundgebung dieser Sehnsucht ihre Fähigkeit, sich mit dem Worte zu verbinden, beweisen.

Neunte Symphonie

Beethoven hat das Wort, mit dem sich seine Musik zu einem volleinheitlichen Kunstwerke hätte verbinden können, nicht vorgefunden. Der Geist aber, den die hehre Poesie seiner Zeit der Sprache eingehaucht, erwies sich als seinen Tönen ebenbürtig. Es ist vom höchsten Interesse zu betrachten, wie er in der neunten Symphonie diesen Geist seiner Musik zuzuführen sucht, ohne diese in die Fesseln einer Sprache zu zwingen, die sich ihrer Rhythmik und ihrem Tonfall nicht anzubequemen vermochte. Drei reininstrumentale Sätze gehen dem wunderbaren Hymnus an die Freude voran. In der ihm eigenen Sprache will der Meister vorerst darüber verständigen, um was es ihm zu thun ist. Nicht der Lust des Augenblickes gilt seine Huldigung, sondern dem Siegesglücke, das die Weltüberwindung gewährt. Die ganze Tragik des Lebens mit all ihren Sorgen und Kämpfen zieht im ersten Satze an uns vorüber. Und nun das Scherzo:

»Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!
Ich schau' in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

. . . . . .

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen! —
Welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur!«

Das Adagio: wieder verfällt der Tondichter in tiefes Sinnen. Aber nicht Kampf und Not, nicht Sorge und Schmerz sind es, die nun sein Herz erfüllen. In sich hat er geblickt, in die Tiefen seiner Brust, aus sich heraus in das Leben der Natur und nun zieht er sich sinnend zurück, in inniger Beschaulichkeit sein Ergebnis hervorzuholen. Sehnsucht und Liebe wirken daran — und nun kann er es sagen, klar mit Worten es in die Welt jubeln: Freude heisst es! Sehen wir uns diese tönende Freude näher an! Was ist sie anderes als Liebe? »Seid umschlungen, Millionen!« singt der Dichter, und aus diesem Gefühle heraus schafft der Musiker seine berauschenden Töne. »Denn die Liebe ist die Freude«, wie Richard Wagner im »Jesus von Nazareth«

sagt. Der Bann ist gelöst. Wer wird nun missverstehen, was der Meister meint? Dass es der ganzen Welt verständlich sei, erklingt das Lied an die Freude in den Tönen einer einfachen Volksweise, zunächst unisono nur von den Bässen und Celli gebracht, dann von anderen Instrumenten, endlich aber vom Volke aufgenommen und mit Worten verbunden. Indem er so der Dichtung Schillers beikommt und ihren Geist mit seiner Tonsprache erschöpft, lässt Beethoven die Musik gleichsam neben der Dichtung hergehen. Nicht eine eigentliche »Komposition« des Schiller'schen Gedichtes ist sie zu nennen, die enge Verbindung zwischen Wort und Ton, die sie als eine solche erscheinen liesse, vermissen wir. »Beethovens ‚Freude'-Melodie ist nicht aus dem Gedichte Schillers entstanden, sondern vielmehr, ausserhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet. Sie zeigt sich als gänzlich in dem Tonfamilienverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Die Rückkehr Beethovens zu dieser ‚patriarchalischen' Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche: er stimmt sein melodisches Erfindungsvermögen absichtlich nur für einen Augenblick so weit herab, um auf der natürlichen Grundlage der Musik anzukommen, auf der er dem Dichter seine Hand hinzustrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte.« (Richard Wagner.) An einzelnen Stellen nur treten mit gewaltiger Wirkung Wort und Ton, gleichsam Hand in Hand, in untrennbarer Beziehung vor uns hin, um mit gewaltigster Ausdrucksmacht die Notwendigkeit und Wahrheit ihrer Verbindung zu offenbaren.

Fidelio

Ist uns der dramatische Zug aufgefallen, der auch dem rein instrumentalen Schaffen Beethovens eigen ist, so liegt es nahe, hier seiner Oper Fidelio-Leonore zu gedenken. Dabei drängt sich die Frage auf, warum es Beethoven, wenn er den Drang zu dramatischer Aussprache in sich fühlte, bei dieser einen Oper habe bewenden lassen. Wir wissen, dass Beethoven sich wiederholt mit Opernplänen getragen hat. Ja die Idee, vorzugsweise Opernkomponist zu werden, tritt bei ihm einige Male auf. So bewarb er sich um ein Engagement beim Theater mit der Verpflichtung, jährlich wenigstens eine Oper, ausserdem eine Operette u. dgl. zu komponieren. Es kann nicht bezweifelt werden, dass Beethoven eine solche von ihm zu übernehmende Verpflichtung nicht bloss als äusseren Zwang auffassen, sondern damit einem inneren Bedürfnisse Rechnung tragen wollte. Auf die Freiheit seines Schaffens legte er den grössten Wert. Hierin liess er nicht mit sich rechten. Diese Freiheit war ja, wie er wohl

erkannte, das Element, in dem einzig sein Schaffen gedeihen und sich entwickeln konnte. Dass die Kunst ungehemmter Ausdruck der Persönlichkeit sein müsse, wenn sie aus ihren tiefsten Quellen schöpfen wolle, ist keinem seiner Vorgänger so klar ins Bewusstsein getreten wie ihm. »Ach Unsinn«, so soll er einmal gesagt haben, »ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muss heraus und darum schreibe ich.« Als er eine Berufung nach Kassel erhalten hatte und es sich darum handelte, ihn durch Gewährung einer sorgenfreien Stellung in Wien zu erhalten, schrieb er mit Beziehung auf den abzuschliessenden Vertrag an einen Freund: »Ich bitte dich, das Ganze sich immer auf die wahre, mir angemessene Ausübung meiner Kunst beziehen zu lassen, alsdann wirst du am meisten meinem Herzen und Kopf zu willen schreiben«. Als ihm einmal zugemutet wurde, eine Symphonie, aber kürzer, einfacher und leichter verständlich als seine letzten zu schreiben, äusserte er, dass er sich nichts vorschreiben lasse; er brauche kein Geld, verachte solches, und werde sich um die halbe Welt nicht in die Laune eines anderen schmiegen, um so weniger aber etwas schreiben, was nicht in seinem Sinn, in seiner Eigentümlichkeit liege. Von dieser Auffassung ausgehend erblickte er in der Kunst eine Offenbarung hehrster Art. »Nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit!« belehrt er eine kleine Kunstjüngerin, und mit Beziehung auf die Standeswahl seines Neffen meint er: »Der Knabe muss Künstler werden oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben und nicht ganz ins Gemeine zu versinken. Nur der Künstler, der freie Gelehrte tragen ihr Glück im Innern.«

Wenn Beethoven daher sich zur Oper hingezogen fühlte, so ist dies gewiss nur seinem inneren Drange und seiner Überzeugung, diesem Drange durch seine Begabung entsprechen zu können, zuzuschreiben. Aber gerade die Tiefe dieser Begabung war es, die ihn den Widerspruch dessen, was sich ihm auf dem Gebiete der Oper darbot und dessen, wonach es ihn verlangte, so lebhaft empfinden liess. »Es ist so schwer«, klagt er, »ein gutes Buch zu finden für eine Oper: Ich habe seit etwelchen Wochen nicht weniger als zwölf und mehr dergleichen zurückgegeben«. Die Texte zum Wasserträger *(Les deux journées)* und zur Vestalin erklärte er für die besten Operntexte, die je geschrieben worden seien, den ihm stofflich zusagenden der Leonore *(L'amour conjugal)* wählte er, obgleich er schon von Gaveaux und Paër

komponiert worden war. Einen »Don Juan« hätte er, wie er sagt, niemals in Musik setzen können. Zu klar empfand er es, dass die Dichtung einer Oper dem persönlichen Entäusserungsbedürfnisse des Komponisten entgegenkommen, dass sie ihm nicht bloss Worte in den Mund legen, sondern ihn zur Aussprache von Eigenem anregen müsse. Die subjektive Sprache seiner Instrumentalwerke bis zur Wortdeutlichkeit zu steigern, das war seine Absicht, wenn er sich um eine Operndichtung umsah. Entschiedener noch als Mozart, nicht nur fühlend sondern auch bewusst erkennend, was ihm fromme, lehnte er jeden Stoff ab, der seiner individuellen Eigenart nicht ganz entsprach.

Der Handlung des »Fidelio« liegt eine Empfindungs- und Denkungsweise zu Grunde, in der Beethoven sein eigenes Fühlen wieder zu erkennen vermochte. Auch sein Wesen war Liebe, aber nicht, wie bei Mozart, passiv, Nachsicht übend und heischend, sondern aktiv in Kampf und Opfer sich bethätigend. Was wir im »Fidelio« mit Augen vor uns sehen, wiederholt haben wir es mit Beethoven innerlich erlebt in seinen herrlichen Instrumentalwerken: tiefsten Schmerz, liebevolle Hingabe, unbeugsame Entschlossenheit, endlichen Sieg. Wenn uns in der Behandlung des ersten und zweiten Aktes (ursprünglich hatte die Oper 3 Akte) ein wesentlicher Unterschied auffällt, so liegt dies an der Verschiedenheit des Verhältnisses, in dem hier und dort der Text zur Musik steht. Der erste ganz nach der traditionellen Schablone der alten Oper entworfene Aufzug forderte vorwiegend Anpassung der Musik an äusserlich gegebene Vorgänge. Hier hatte der Ton grösstenteils noch die undankbare Aufgabe, seinem innersten Wesen Fremdes charakterisierend zu illustrieren, und nur stellenweise, wie im Freiheitschore der Gefangenen und in der grossen Arie der Leonore, durfte er sich zum Ausdrucke ureigensten Fühlens steigern. Dagegen ist der zweite über das Theatralische hinaus zum wahrhaft Dramatischen sich erhebende Akt durchaus aus dem Geiste der Symphonie geboren. Ihm entfliesst hier der dramatische Vorgang wie ein tiefes Seelenerlebnis des Tondichters. Man fühlt es förmlich, wie dieser Geist darnach ringt, sich alle Einzelheiten der Dichtung unterthan zu machen. Und als gelte es, von allen Fesseln des Stofflichen sich kühn zu befreien, um ungehemmt in eigenster Sprache zu künden, was die Seele des Künstlers erfüllt, führt uns die bekannte grosse Leonoren-Ouverture (Beethoven hat vier Ouverturen zu dieser Oper geschrieben) den ganzen inneren Vorgang des Dramas bis zu dem mit unverkennbarer Deutlichkeit vor die Sinne tretenden Befreiungs-

momente in reinen Tönen vor, so dass wir in der ausgeführten Handlung gleichsam nur das »Programm« zu dieser »symphonischen Dichtung« zu erkennen haben. Das Verhältnis der Ouverture zur Oper ist demnach hier keineswegs das einer gewöhnlichen, als Einleitung und Vorbereitung dienenden Opernouverture, es ist vielmehr das Verhältnis der Beethoven'schen Instrumentalmusik zur Oper als solcher. Das Kunstwerk als ein Ganzes zu schauen und zu erfassen, seine Form aus einem Keime heraus organisch zu entwickeln, das war Beethovens Streben, und innerhalb dieser Einheit die Einzelausgestaltung zu breitester Entfaltung und grösster Mannigfaltigkeit der Gliederung zu bringen, das war die grosse Gabe seines Genius. Vorahnend erkannte er im Drama eine solche dem Geiste der Musik entsprechende Einheit; in der Verwirklichung aber musste er bei dem damaligen Stande der Oper entweder dem Drama das Wort (in seinen Instrumentalwerken) oder der Musik den sie zur symphonischen Einheit verschmelzenden Zusammenschluss (in der Oper) schuldig bleiben. Was er vorzog, wissen wir; er konnte darüber nicht im Zweifel sein. Um es paradox auszudrücken: er ist Instrumentalkomponist geblieben, weil er Dramatiker im höchsten Sinne des Wortes war, nämlich in einem Sinne, wie er damals auf dem Gebiete des musikalischen Dramas noch nicht zu verwirklichen war.

Die Form

Es wurde oben erläutert, was unter Melodie zu verstehen sei. Bei Beethoven ist nun auch die Form einzig und allein durch die Einheit der Melodie bestimmt, d. h. ihr Zusammenhang wird nicht durch bloss äusserliche, gewissermassen mechanische Verknüpfung von Sätzen und Gängen, sondern dadurch hergestellt, dass sich jeder Teil sowohl rhythmisch wie tonlich als integrierender Bestandteil einer organischen Einheit darstellt. Die Form geht bei Beethoven ganz auf in rhythmische Bewegung, die Tonverhältnisse gruppieren sich insgesamt wie in allen Einzelheiten zu einem einheitlich geschlossenen Aufbau. Nicht äusseren Gesetzen, sondern innerer Nötigung entspringt die Form, daher auch ihre Erweiterungen und Abweichungen vom Herkömmlichen nicht als zu entschuldigende oder zu verwerfende Ausnahmen, sondern vielmehr als Kundgebungen derselben inneren Gesetzmässigkeit zu betrachten sind, der auch die tradionelle Form ihre Geltung verdankt. Rhythmik und Melodik schöpfen dabei aus ihrer Ursprungsquelle. Beide haben durch Beethoven eine unendliche Bereicherung erfahren. Der Rhythmus gewinnt an Elastizität und Mannigfaltigkeit; der Takt ist ihm nicht mehr eine

zwängende Fessel, sondern wird ein Mittel zur Offenbarung des ihm innewohnenden natürlichen Masses; ein mächtiger Zug erfasst die melodische Bewegung; ihm folgen alle einzelnen Stimmen in voller Freiheit, vom gleichen Impulse beseelt finden sie sich wie in harmonischem Tanze zusammen; das Prinzip, das zur Entstehung der Bach'schen Rhythmen geführt, wirkt in Beethoven im Sinne der vollen Ausgestaltung der musikalischen Formen weiter. Die Ausdrucksbewegung bemächtigt sich des Tonlebens in allen seinen Äusserungen und verleiht ihm den ausschliesslichen Charakter der Kundgebung von Seelenzuständen. In diesem Charakter erscheint uns die Musik als persönliche Entäusserung, in ihm gewinnt sie ihre dramatische Bedeutung.

Harmonik

Was die Anwendung der tonlichen Ausdrucksmittel betrifft, so fällt zunächst die breite harmonische Grundlage auf, die Beethoven seinen symphonischen Wunderbauten giebt. Kolossalblöcken gleich fügen sich die harmonischen Massen aneinander; müssige Ausweichungen in fremde Tonarten kommen niemals vor. Mit Beharrlichkeit hält Beethoven Tonarten und Accorde fest, und indem er jeden unmotivierten Wechsel vermeidet, erzielt er mit den einfachsten Mitteln die gewaltigsten Steigerungen. Man betrachte als Beispiel den einfachen und trotzdem zu so mächtigen Wirkungen führenden harmonischen Aufbau des letzten Satzes der fünften Symphonie. Allerdings greift Beethoven, wo es erforderlich ist, auch weit aus in fremde Tongebiete und macht mit souveräner Herrschergewalt die entferntesten harmonischen Beziehungen sich dienstbar. Schon die erste Symphonie leitet er mit Accorden ein, die nicht der Haupttonart, sondern der Tonart der Unterdominante angehören. Es folgt dann eine ähnliche Ausweichung in die Tonart der Dominante. Der Tondichter hat das Bedürfnis, Unter- und Oberdominante nicht nur als Accorde, sondern gleich als selbständige Tonarten wirken zu lassen, um so nicht bloss Accorde, sondern gleich ganze Tonsysteme zur Gruppierung um die Haupttonart heranzuziehen. Das C-dur Quartett aus op. 59 beginnt mit dem verminderten Septimenaccord auf Fis und wendet sich über A-moll und G-dur erst in die Haupttonart. Hierher gehört auch die bishin verpönte Anwendung des Quartsextaccordes, mit dem der erste Satz des F-dur Quartettes aus op. 59 beginnt und der das Allegretto der siebenten Symphonie eröffnet und abschliesst.

Ein interessantes Beispiel dafür, wie Beethoven bei der Behandlung der harmonischen Verhältnisse verfährt, bietet der erste Satz der

sogenannten Waldstein-Sonate, op. 53. Er steht in C-dur. Aber bis zum Schluss des ersten Teiles sind wir auch nicht ein einziges Mal faktisch und ausgesprochenerweise in der Haupttonart. Zwar beginnt der Satz mit dem C-dur Akkorde, der sich aber sofort als Unterdominante der durch den folgenden Dominantaccord charakterisierten G-dur-Tonart darstellt. Es folgt der B-dur-Accord mit der gleichen Bewegung nach F-dur. Dem sich nun anschliessenden Dominantseptaccorde von C folgt nicht C-dur, sodern C-moll mit dem Halbschlusse auf G. Die einleitende Phrase mit der Wendung nach G-dur wiederholt sich; ihr folgt eine gleichartige, nach A-moll einmündende, die dann mit dem übermässigen Sextaccord von C nach E-moll führt, wo sich die Harmonie abwechselnd auf den Accordtönen der Dominante und der Tonika wiegt, um durch den Dominantaccord zum zweiten Thema in E-dur überzuleiten. Haben wir bei all diesem Wechsel je eine Unsicherheit in Beziehung auf die Tonart empfunden? Gewiss nicht! Sie steht inmitten all dieser Ausweichungen fest und wird gerade durch sie charakterisiert, wenn sie gleich nicht in unmittelbarer Sichtbarkeit erscheint. Der Löwe umkreist seine Höhle. Die dritte Leonoren-Ouverture (eine Umarbeitung der zweiten) beginnt mit einem der Haupttonart (C-dur) angehörenden Gange nach abwärts, wendet sich im fünften Takte mit der Dominante nach H-moll, sodann nach As-dur, in dieser Tonart länger verweilend, dann über H-dur nach E-moll u. s. w., um endlich nach langem Umwege wieder in C-dur anzulangen. Selbst ein Cherubini äusserte sich seiner Zeit noch über diese Einleitung tadelnd, »dass er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermöge«. Bei Beethoven entscheiden eben nicht einige Takte über die Tonart, sondern sie will aus dem grossen Zusammenhange erfasst werden. Wer wird heutzutage, wenn er die erhabene Einleitung dieser Ouverture gehört und als Ganzes aufgenommen hat, über die Tonart im Zweifel sein? Aus dem Ausdrucksbedürfnisse heraus ist die Abschweifung gleich in den ersten Harmonien entstanden und als solche wird sie heute jeder zu erkennen vermögen. Ein Irrtum in der Tonart wird umsoweniger möglich sein, als die Ausdrucksbedeutung der ausweichenden Accorde sich eben nur aus ihrer später ersichtlich werdenden Beziehung zur Haupttonart ergiebt.

Tonalität und Ausdrucksbedürfnis

Das Ausdrucksbedürfnis greift oft mit gebieterischer Hand in die Gesetze der Tonalität ein und zwingt ihnen zum Trotz seine mächtigen Gebote dem Künstler auf. So treten fremde Tonarten

scheinbar unvermittelt ein. Die Vermittlung ergiebt sich bald, wenn wir nicht den Ton in seinen physikalischen Beziehungen, sondern in seiner Bedeutung als Ausdruck fragen, und die innere Nötigung, die wir dazu empfinden, lehrt uns, dass es dem Wesen nach des Tones Aufgabe sei, sich dem Ausdrucke unterzuordnen und von ihm seine Gesetze zu empfangen. Ich führe als Beispiel nur das sonst jeder Erklärung spottende, mit der Gewalt eines Machtwortes unisono einfallende Cis mitten zwischen dem vorhergehenden C-dur und dem nachfolgenden F-dur im letzten Satze der achten Symphonie an. Erkennt, dass ein höheres Gesetz über euch waltet, dem ihr euch beugen müsst, wenn es auch euren Gepflogenheiten noch so sehr zu widersprechen scheint! — so ruft es die Tonmassen zur Besinnung, so gebietet es ihnen Halt, um sie dann wieder zu weiterem Spiele zu entlassen. Dieses Gesetz des Audruckes missachtet zuweilen nicht nur die Gesetze der Tonalität, sondern tritt mit ihnen geradezu in Widerspruch, es scheint sie förmlich umstürzen zu wollen, so wenn in der Sonate op. 81 *(Les adieux, l'absence et le retour)* am Schlusse des ersten Satzes in den die Naturklänge des Hornes nachahmenden Harmonien die Accorde der Tonika mit denen der Dominante und umgekehrt unmittelbar zusammenfallen. Ein anderes Beispiel dieser Art ist die bekannte, vielbesprochene Stelle im ersten Satze der Eroica, wo im Horn das die Töne des Hauptaccordes (Es-dur) berührende Thema gleichsam vorzeitig mit dem as-b der bebenden Violinen zusammen erklingt. Dass es sich dabei um eine bestimmte Absicht des Meisters und nicht etwa, wie vermutet worden ist, um einen Schreibfehler handelte, dafür spricht das Zeugnis des Beethoven-Schülers Ries, der erzählt, dass er bei einer Probe der Symphonie, als diese Stelle eintrat, ausgerufen habe: »Der verdammte Hornist, kann der nicht zählen? — es klingt ja infam falsch!« — dafür aber von Beethoven fast eine Ohrfeige erhalten habe. In der Einleitung des letzten Satzes der neunten Symphonie erscheint ein Aufschrei des Orchesters, zu dessen Erklärung man vergebens den Generalbass zu Hilfe rufen wird. Er bedarf aber auch dieser Rechtfertigung nicht. Wir verstehen ihn, weil wir nicht die Töne, sondern den Tondichter um seine Bedeutung fragen, weil wir in den Tönen nicht ein müssiges Spiel, sondern die Sprache des Künstlers, ein Bekenntnis seiner innersten Seelenstimmungen, von der nagenden Sorge bis zum opferfreudigen Verzicht, vom Aufschrei des Schmerzes bis zum Jubel der Freude erkennen. —

Wurde im Vorangegangenen versucht, Beethovens Bedeutung und Eigenart im allgemeinen zu kennzeichnen, so sei nun auf den Entwicklungsgang hingewiesen, der in fortschreitender Klärung und Steigerung sein Wesen immer deutlicher offenbarte. Er ist um so interessanter, als er so recht vor die Augen führt, dass die Entwicklung des Genius sich nicht in der immer mehr vervollkommneten Beherrschung der Kunstmittel erschöpft, sondern in unmittelbarem Zusammenhange mit dem fortschreitenden Wachsen und Werden des Menschen steht. Der Genius giebt nicht bloss das, was er kann, sondern auch das, was er ist; dadurch unterscheidet er sich vom Talente. Auch diesem kann, von augenblicklichen Anregungen gefördert, ein oder das andere bedeutende Kunstwerk glücken; solche Anregungen stellen sich dann gleichsam zufällig seiner Fertigkeit in der Behandlung der Kunstmittel zu Gebote. Beim Genius ist es gerade umgekehrt. Der Schaffensdrang ist das ihn stets Bestimmende; die Kunstfertigkeit kommt ihm zu Hilfe. In jedem bedeutenderen Werke Beethovens giebt sich eine Phase seines persönlichen Werdeprozesses kund. Ihr persönlicher Ausdrucksgehalt ist es, der in erster Linie als Massstab für die vergleichende Wertung dieser Schöpfungen zu gelten hat und einer jeden von ihnen ihren Platz innerhalb des Beethoven'schen Gesamtwerkes anweist. Entwicklungsgang

Wenngleich sich die Entstehungszeit der einzelnen Kompositionen nicht immer mit Genauigkeit ermitteln lässt, so bildet doch dieser Gehalt ein sicheres Kriterium für ihre Reihenfolge. Als Denksteine seines persönlichen Werdens und Wachsens bezeichnen insbesondere die Symphonien die breite Bahn des Beethoven'schen Entwicklungsganges, als deren Abzweigungen sich die übrigen Werke anschliessen. Jede seiner Symphonien stellte sich der Welt, die diesem Entwicklungsgange nicht in gleichem Schritte zu folgen vermochte, als etwas ganz Neues dar. Ein geistvoller Schriftsteller bemerkt mit Recht, dass eine jede der Beethoven'schen Symphonien bei ihrem Bekanntwerden für das Bewusstsein der Zeitgenossen so sehr die ganze Welt umfasste, dass gar kein Platz mehr für eine nachfolgende zweite und dritte vorhanden zu sein schien. Während Haydn weit über hundert Symphonien geschaffen hat, besitzen wir von Beethoven nur deren neun, die man aber, um ihren Wert zu bestimmen, wägen und nicht zählen muss. Überblickt man sie heute in ihrem organischen Zusammenhange, so steht jede an ihrem Platze, gleichsam als das Glied eines Ganzen. Für die Mitwelt freilich, die in den Wandlungen des Symphonien

Beethoven'schen Stiles nicht das notwendige Ergebnis eines natürlichen Entwicklungsganges, sondern nur ein unbegreifliches Abirren von dem Gewohnten und Hergebrachten zu erblicken vermochte, bedeutete jede von ihnen eine neue Überraschung, ja geradezu einen Gegenstand des Schreckens. Kaum hatte man sich mit dem Gebotenen vertraut gemacht und seine Erwartungen auf ein Ähnliches gespannt, so erschien schon wieder etwas ganz Neues, etwas diesen Erwartungen so sehr Widersprechendes, dass man sich gar nicht zu fassen vermochte. Es gieng mit Beethoven wie mit Goethe, mit Schiller und später mit Wagner. Der Genius wiederholt sich nicht. Gewohnheiten trägt er keine Rechnung. Er ist in jedem Werke neu, weil jedes eben einer frischen Lebensquelle entspringt.

Schon die erste Symphonie, die in formeller Beziehung vom Gewohnten noch gar nicht abwich, wohl aber in ihrer freudigen Entschlossenheit eine urwüchsige Kraft erkennen liess, fand kein allgemeines Verständnis. Sie wurde als ein aus Bizarrerie bis zur Karikatur hinaufgetriebener Haydn bezeichnet. Oulibicheff dagegen, der bekannte Biograph Mozarts, nennt sie mit tadelndem Hinblick auf die übrigen »*la plus élégante et la plus pure*«. Die zweite Symphonie in D-dur, gewiss ein Muster von Klarheit, freilich auch der Ausfluss eines übermächtigen Kraftgefühles, voll jugendlichem Stolz und Mut, wird von einem Kritiker ein krasses Ungeheuer genannt, ein angestochener, unbändig sich windender Lindwurm, der nicht sterben kann und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wütend um sich schlägt. Und nun gar die Eroica! Hier roch man Menschenblut. Wenn Beethoven, so hiess es, diese Wege fortwandle, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könne so bald dahin kommen, dass jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut sei, schlechterdings gar keinen Genuss mehr bei ihr finde u. s. w. — und selbst ein Verehrer Beethovens schreibt über dieses Werk, es fehle ihm nicht an frappanten, schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist seines Schöpfers erkennen müsse; sehr oft scheine er sich aber ganz ins Regellose zu verlieren; die Symphonie würde unendlich gewinnen, wenn sich Beethoven entschliessen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen. Sogar ein Mann wie Karl Maria von Weber meinte nach Anhörung der siebenten Symphonie: »Nun haben die Extravaganzen dieses Genius das Non plus ultra erreicht und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus.« Die neunte fand mit den übrigen

Schöpfungen aus Beethovens letzter Periode erst in der neuesten Zeit Verständnis und Würdigung. Noch Mendelssohn äusserte sich über sie, sie mache ihm »kein Plaisir«.

Freilich der unwiderstehliche Zauber der Persönlichkeit versagte seine Wirkung nicht. Er fand ein Forum, vor dem die Massstäbe des Fachverstandes keine Geltung hatten. Das Staunen verwandelte sich in Bewunderung, die Bewunderung in Liebe. Dem Urteile nach Regeln und Gewohnheiten stellte sich als höhere Instanz das nach unmittelbaren Eindrücken und Erlebnissen gegenüber. Und siehe da! Für das, was dem Codex der ererbten toten Normen und Satzungen so sehr zu widersprechen schien, fanden sich alsbald neue Gesetze, ja es erwies sich, dass ein Widerspruch dieser Neuerungen mit dem, was in jenen alten Geboten lebensfähig war, gar nicht bestand. Es ist bewunderungswürdig, wie bei Beethoven mit der Vertiefung des Gehaltes die Läuterung der Form Hand in Hand geht. In der siebenten und achten Symphonie führen uns leichtbeschwingte Rhythmen so recht deutlich vor die Sinne, dass der Tanz die Urquelle aller musikalischen Form ist. Jeder Widerspruch von Gedankengehalt und Form ist aufgehoben und gelöst; zur Empfindung wird jener, zum Ausdruck diese. Und so zeigt uns Beethoven mit seinen symphonischen Wunderthaten, dass gerade dort, wo das Tonleben mit dem Gehalte menschlichen Empfindens sich erfüllt, seine Form zu lebensvoller, seine innersten Gesetze offenbarender Gestaltung gelangt. Beethoven, der gewaltigste Vertreter einer tiefen Seelengehalt in sich schliessenden Tonkunst, ist zugleich der Vollender der musikalischen Form.

Klavierwerke

Sind die Symphonien gleichsam der Stamm, der uns die Richtung der Entwicklung Beethovens am augenfälligsten veranschaulicht, so erscheinen seine kleineren Kompositionen als dessen Abzweigungen, Teile des gleichen Organismus, aus der gleichen Wurzel genährt. Wie bei jenen, können wir auch bei den Klaviersonaten, den Werken der Kammermusik, den Konzerten die fortschreitende Verinnerlichung und die damit Hand in Hand gehende Verlebendigung der Form in allen ihren Einzelheiten verfolgen. Die Natur der Instrumente, für die er komponiert, prägt seiner Tonsprache ihren Charakter nicht in dem Masse auf, dass man sagen könnte, ihre freie Entfaltung erfahre durch Rücksichtnahme auf die instrumentale Technik eine Beschränkung. Beethoven schreibt nicht für das Klavier, für die Geige, für dieses oder jenes Instrument, im gewöhnlichen und hergebrachten Sinne des Wortes. »Glaubt ihr, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu

mir spricht, und ich es aufschreibe?« fuhr er einmal den um die erste Aufführung seiner Quartette verdienten Violinisten Schuppanzigh an. Vergleicht man Beethovens Klaviersonaten mit denen seiner Vorgänger Haydn und Mozart, so ergiebt sich als spezifisch unterscheidendes Element ein Geist, der wohl durch das Instrument zu Wort kommen will, eigentlich aber viel mehr auf dem Herzen hat, als er mittels des Instrumentes zu sagen vermag. Die seit Beethoven erstaunlich weiter entwickelte Technik des Klavierspieles hat es trotz aller Fortschritte doch nicht soweit gebracht, dass man sagen könnte, sie lasse das, was in den Absichten Beethovens gelegen war, zurück, sie weise dem Instrumente Bahnen an, die über die von Beethoven gestellten Aufgaben hinausgiengen. Dies gilt selbst von den fünf Klavierkonzerten, die er geschaffen. Weit überragen sie den hergebrachten Zweck des Konzertes, die Eigentümlichkeiten des Instrumentes und die Fertigkeit in seiner Behandlung in glänzender Weise zur Geltung zu bringen. Stets neue Tiefen thun sich uns in Beethovens Schöpfungen auf, stets neue Einzelheiten rücken ins Licht, stets neue Rätsel werden gelöst.

So konnte es kommen, dass erst lange nach Beethoven der Meister des modernen Klavierspieles, Liszt, mit Hilfe seiner Technik und seines Vortrages das Verständnis der Klavierwerke Beethovens vollends zu erschliessen vermochte. Dabei zauberte er nicht etwa durch seine Kunst ein Neues aus ihnen hervor oder gar in sie hinein, wohl aber liess er sie als ein Neues, als ein seines Könnens und seiner Auffassung Bedürftiges, als ein von den Ansprüchen der Zeit nicht zu Überholendes dadurch erscheinen und wirken, dass er dem, was der Meister geahnt, gedacht, empfunden hatte, das ihm gebührende Leben durch die ihm reicher zu Gebote stehenden technischen Ausdrucksmittel verlieh.

Die moderne Phrasierungslehre hat ihren Ausgangspunkt bei Beethoven, und was ist sie eigentlich? Nichts anderes als die Lehre, jede Phrase nach ihrer Ausdrucksbedeutung zu erfassen. In dieser aber führt sie letzten Endes nicht auf physikalisch-mathematische Verhältnisse und Beziehungen von leblosen Tönen, sondern auf die den menschlichen Empfindungen eigene Ausdrucksbewegung in Laut und Gebärde zurück. Das Instrument mit seinen Eigenheiten und Launen tritt in den Hintergrund; es hat in dem, was es mitteilt, auf ein unaussprechliches Etwas hinzudeuten, das seinen Tönen allererst Beseelung verleiht und in ihnen doch nur unzulänglich, gewissermassen symbolisch zur Offenbarung gelangt.

Nicht also die Eigenheit des Instrumentes, seines Klanges, seines

musikalischen Idioms war es, was Beethoven bestimmte, die tiefsten Geheimnisse seiner Seele mit Vorliebe dem Klavier anzuvertrauen. Das Klavier steht, was Klangreiz, Wärme und Ausdrucksfähigkeit betrifft, vielen anderen Instrumenten nach. Gerade dadurch aber gestattet es der Phantasie zu ergänzen, was sonst dem Zwange einer bestimmten Charakteristik sich fügen und in ihr seine freie Flugkraft verlieren müsste. Nicht dem Klavier als solchem hat Beethoven anvertraut, was ihn tief innerlich bewegte, sondern vielmehr durch das Klavier der gleichgestimmten Seele. Mit Hilfe der Töne des Instrumentes in ihr ein Echo dessen zu erwecken, was sich unmittelbar nicht umsetzen lässt in Bewegungen von Hämmern und Schwingungen von Saiten, das war seine Absicht, wenn er jene wunderbaren Monologe in der dürren Zeichensprache niederschrieb, die ein an sich sprödes Instrument ihm einzig zur Verfügung stellte.

Beethoven schrieb 38 Klaviersonaten, gleich den Symphonien in ihrer Reihenfolge ein *Gradus ad Parnassum,* wie ihn kein anderer Tonkünstler uns hinterlassen hat. Sie einzeln anzuführen, können wir uns ersparen. Sie sind Gemeingut des deutschen Volkes geworden. Wer hätte nicht die *Pathétique* gestammelt, sich träumend in der »Mondschein-Sonate« ergangen, an der »*Appassionata*« die Kraft seiner Leidenschaft erprobt? Kein Konzert eines namhaften Klavierspielers darf einer Beethovenschen Sonate entraten, und doch sind sie noch nicht ausgespielt, ausgehört, ausempfunden. Noch immer brütet man über den Rätseln der vier letzten in ihrer Reihe; immer und immer wieder wissen sie Neues zu künden; in immer hellerem Glanze strahlen sie, je näher sie dem Auge gerückt sind, je mehr sich dieses daran gewöhnt hat, die lichten Räume zu durchdringen, die sie eröffnen. Unvergänglich sind sie, denn jeder Augenblick giebt ihnen erneutes Leben. So werden sie bestehen, so lange es ein Leben giebt, das so empfindet und denkt wie das, dem sie entquollen sind.

Kammermusik

Eine besondere Stellung nehmen Beethovens Kammermusikwerke ein. Zunächst hat es den Anschein, als ob der Kammermusikstil Beethovens Bedürfnisse, die Form mit einem nach sprachlichem Ausdruck ringenden Inhalte zu erfüllen, am allerwenigsten habe genügen können. Mehr Ton- als Seelengeheimnisse zu offenbaren, schien diese Kunstgattung berufen. Dass sie ihrem innersten Wesen nach auch bei Beethovens Vorgängern Haydn und Mozart nicht die Aufgabe hatte, sich auf den absoluten Ton zurückzuziehen, sondern vielmehr eine Abkehr des Subjektes von allen Aussendingen und Einkehr in

die Tiefen des eigenen Inneren bedeutet, haben wir bereits gesehen. Beethovens dramatische Natur konnte daran kein Genüge finden. Sobald er sich selbst gefunden, drängt es ihn auch zu verständnisheischender Mitteilung der inneren Erlebnisse nach aussen. An die Stelle der Beschaulichkeit tritt ein leidenschaftlicher Zug. Auch das Quartett, die abgeklärteste Kunstgattung, wird bei ihm zum Schauplatz seiner Seelenkämpfe; die Absicht ihrer Kundgebung erfasst alle Tongestaltungen und führt in den letzten Quartetten bis zum Bedürfnisse wörtlicher Aussprache.

Von den drei Stilperioden, die man hergebrachterweise innerhalb der stetigen Entwicklung des Beethoven'schen Schaffens abgrenzt, wird auf dem Gebiete der Kammermusik die erste vornehmlich repräsentiert durch die sechs Quartette op. 18, die zweite durch die dem Grafen Rasumowski gewidmeten op. 59 und die dritte durch die »letzten Quartette« op. 127, 130, 131, 132, 135. »Indem ich erst jetzt recht Quartette zu schreiben weiss«, bemerkt der Künstler mit Bezug auf die Quartette op. 18 in einem Briefe an seinen Freund Amenda. Freilich die Fachgenossen waren zu einem grossen Teil anderer Ansicht oder meinten doch, wenn sie mit den ersten Gaben der Beethoven'schen Muse auf diesem Gebiete noch einverstanden waren, dass er das »rechte« Quartettschreiben später wieder verlernt habe. Denn in steter Erweiterung dehnt sich die Form, ein immer heisseres Leben durchflutet sie, immer mächtiger wird der Inhalt, der in ihr Gestaltung gewinnen will, bis er endlich ihr festes Gefüge sprengt, um freien Raum zu gewinnen für sein unbeschränktes Walten. Schon in den ersten Quartetten ringen ganz bestimmte Vorstellungen nach musikalischer Darstellung. Vom D-moll-Adagio des Streichquartettes in F-dur aus op. 18 soll Beethoven gesagt haben, es sei damit die Scene im Grabgewölbe zwischen Romeo und Julie gemalt. Dies kann freilich nur auf die Anregung und die durch sie erweckte Stimmung Bezug haben, bestätigt aber, wie sehr schon zu jener Zeit die Beethovensche Tonsprache bildlichen Vorstellungen nahegerückt ist. Der durch den Anblick des gestirnten Himmels erweckte Gedanke an die Harmonie der Sphären soll dem Adagio des zweiten Rasumowski-Quartettes zu Grunde liegen. »Heiterer Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit« — diese eigenhändig geschriebenen Worte des Meisters finden sich beim dritten Satze des Quartettes op. 132, und unter dem Finale des Quartettes op. 135 stehen die Worte: »Muss es sein? Es muss sein!« Nicht bloss von musikalischen,

auch von persönlichen Erlebnissen erzählen diese Tonwerke. Mit dem Massstabe der alten Form gemessen sind diese Quartette, in denen jede Stimme den anderen in dramatischer Selbständigkeit gegenübertritt, um sich nur bisweilen mit ihnen zu mächtiger Zusammenwirkung zu verbinden, unverständlich; nicht polyphon mehr, panmelodisch, könnte man sagen, sind sie gebildet. Welche Bedeutung für die Weiterentwicklung der deutschen Tonkunst ihnen zukommt, hat Richard Wagner ausgesprochen, wenn er angesichts der geringen Wirkung des »letzten Beethoven« auf seine komponierenden Zeitgenossen urteilt: »Bei uns müsste gerade das innige Verständnis dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluss ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles auch in der Komposition«.

Beethoven hat an Kammermusik im ganzen 16 Streichquartette geschrieben; ausserdem 8 Trios für Klavier, Violine und Cello, 10 Violin-, 5 Cello-Sonaten, ein Sextett für Blasinstrumente, ein solches für Streich- und Blasinstrumente, ein Septett, 2 Streichquintette u. a.

Ouverturen

Noch haben wir seiner Ouverturen zu gedenken. Im vollen Gefühl der dramatischen Fähigkeiten der Musik ist Beethoven in diesen Werken bestrebt, durch blosse Töne, und soweit ihre Hilfe ihn tragen kann, einem dichterischen Vorwurfe gerecht zu werden. In gleicher Weise wie die grosse Leonoren-Ouverture, von der wir schon gesehen haben, dass sie *in nuce* das Wesentliche des ganzen dramatischen Vorganges der Oper in sich schliesst, sind auch die Ouverturen zu Coriolan (dem Schauspiele Collins) und Egmont behandelt. Wie durch einen Schleier sehen wir hinter dem Gewebe der Töne die Handlung sich abspielen, und zwar nicht, wie der Dichter sie darstellt, mit all den bunten, oft verwirrenden Einzelheiten äusseren Geschehens, sondern nur soweit, als sie dem Gefühle unmittelbar verständlich sein kann. Der Empfindungsgehalt des dramatischen Vorganges, seine innerste Seele, sein An-sich ist es, was der Musiker in seinen Tönen mit einer Deutlichkeit offenbart, die dem Worte des Dichters versagt ist. Die vor ihm nur äusserlich an die Handlung angekoppelte Ouverture emanzipiert sich in Beethoven von dem scenischen Schauspiele, auf das sie vorbereiten soll, und wird dessen selbständige Gefährtin. So wahrt sie ihren Zweck und zugleich ihre Freiheit.

Messen

Dass der innere Unterschied zwischen kirchlicher und profaner

Musik sich immermehr verwischt, je unabhängiger von Dogmenglauben und liturgischem Zeremoniell das zugleich verinnerlichte und vertiefte religiöse Empfinden in seinem tonlichen Ausdrucke wird, ist bereits erwähnt worden. Man wird also in den Messen, deren Beethoven zwei komponiert hat, keine anderen Glaubensbekenntnisse zu suchen haben als die, welche sich etwa in seinen symphonischen Werken finden, und die Wahl dieser Gattung demnach nicht auf die Absicht zurückzuführen haben, einem besonderen Gemütsbedürfnisse entgegenzukommen. Ihre Form verdanken sie äusseren Anlässen, ihr Inhalt sagt sich, namentlich in der zweiten, der grossen D-dur-Messe, von der durch liturgische Zwecke bedingten Charakteristik mehr oder minder vollständig los. Der Fürst Esterhazy, der den Anlass zur ersten, der C-dur-Messe, gegeben haben dürfte, meinte von ihr: »Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?« Der liebe Beethoven hatte eben wieder einmal, wie so oft, den Erwartungen nicht entsprochen. Und nun gar die *Missa sollemnis!* Sie wurde zur Feier der Ernennung des Erzherzogs Rudolf, des Schülers Beethovens, zum Erzbischof von Olmütz geschaffen. Bei der Grossartigkeit ihrer Anlage wurde sie nicht rechtzeitig, sondern erst zwei Jahre später, nämlich 1822 fertig. Beethoven bezeichnet sie selbst als das Werk, »welches er für sein vollendetstes hält«. In der Reihe seiner Schöpfungen steht diese Messe unmittelbar neben der neunten Symphonie. In beiden Werken zieht er das Ergebnis seines Lebens: »Ehre sei Gott in der Höhe, Friede den Menschen auf Erden!« Der Gottheit Ehre in der Messe, den Menschen Friede in der Freuden-Symphonie. Dort kehrt sich des Tondichters Blick nach innen, den Gott, den er im Busen fühlt, in den erhabensten Tönen zu preisen; er sammelt sich, um die Wahrheiten, deren er innegeworden, dann auch exoterisch im Evangelium der Freude den Menschen zu predigen.

Von besonderem Interesse ist für uns in diesen Messen die Beziehung des Wortes zum Ton. Beethoven behandelt in ihnen die Singstimmen geradezu als Instrumente. Man hat geglaubt, daraus seine Unfähigkeit, für Gesang zu komponieren, erweisen zu können, hat seine Taubheit dafür verantwortlich gemacht u. s. w. Doch wird man, um das Richtige zu treffen, wohl nach einem tieferen Grunde zu suchen haben. Nachdem eine Verbindung der Musik mit dem gegebenen Texte, wie sie einem Beethoven einzig hätte genügen können, sich als zur Zeit noch unmöglich erwiesen hatte, zog er es vor, den unerfüllbaren Anspruch einer tonlichen Verlebendigung des Textes

ganz aufzugeben, um in der ihm eigenen Sprache frei und rückhaltlos sich zu ergehen. Er fühlte es, dass er auf diese Weise dem innersten Wesen dessen, das zu offenbaren er sich berufen fühlte, besser gerecht zu werden vermöge als durch zwecklose Zugeständnisse an den Buchstaben. Seine Messen sind ihrer ganzen Behandlung nach Instrumentalwerke; Menschen sprechen in ihnen die Sprache der Instrumente, die selbst nichts anderes als ausdrucksgewaltigste Verkünder eines rein menschlichen Empfindungsgehaltes sind. Noch war die Zeit nicht gekommen, Ton und Wort ohne Einbusse des einen oder des anderen zu einem einheitlichen Ausdrucksorganismus miteinander zu verbinden.

Lieder

In einem bloss scheinbaren Widerspruch zu diesem Verfahren steht die Thatsache, dass Beethoven, wo es die Dichtung zuliess, also namentlich in seinen Liedern, aus deren Zahl die allgemein bekannte »Adelaide«, die Kompositionen Goethescher Poesien und der Cyklus »An die ferne Geliebte« hervorgehoben seien, dem Worte auf eine ganz andere Weise beizukommen sucht als in jenen Werken, in denen der Gesang sich vornehmlich der Instrumentalwirkung zu Gebote stellt. In vielen derselben, so namentlich im Liederkreise »An die ferne Geliebte«, werden wir durch das warme Sich-Anschmiegen der Melodielinie an die Dichtung geradezu überrascht. Sie übertreffen an richtiger und feinsinniger Deklamation alles bisher auf dem Gebiete des Liedes Geleistete. Welchen Wert Beethoven auf die Dichtung legte, lässt sich aus einem Briefe an den von ihm sehr geschätzten Dichter der »Adelaide« entnehmen, in dem er sagt: »Mein heissester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz missfällt und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen und, fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nachzukommen«.

Man wird vielleicht darauf hinweisen, dass sich Beethovens Anschauungen und seine Art zu schaffen im Laufe der Zeit geändert haben. Abgesehen davon, dass der »Liederkreis an die ferne Geliebte« in die spätere Zeit seines Schaffens fällt (1816), wird man doch nicht behaupten können, dass er das, was ihm früher gelungen war, später nicht mehr zu leisten imstande gewesen sei. Die grundverschiedene Art der Behandlung der Singstimmen wird daher auf wohlbegründete künstlerische Absicht zurückzuführen sein. Wenn sich der Messetext ihm gleichsam nur als Worterläuterung dessen darbot, was er in Tönen

frei und unabhängig auszusprechen sich gedrängt fühlte, so ermöglichte ihm das Lied eine viel innigere Verbindung von Wort und Ton. Denn der Ausdruck beider führt hier bis auf die gemeinschaftliche Wurzel zurück, der beide ihren Lebensgehalt verdanken.

Schlussergebnis

Wer noch daran zweifeln sollte, dass auch die deutsche Musik sich berufen weiss, die tiefsten und ernstesten Geheimnisse, um deren Lösung der Menschengeist von jeher sich bemühte, in ihrer Art zu offenbaren, bis auf jenen Grund zu dringen, dem im Drange eines erhabenen Bedürfnisses Religion und Philosophie, wie alle einem Jenseits zugewandten Bestrebungen des menschlichen Gemütes entspringen, der betrachte den Entwicklungsgang des Schaffens unserer grossen deutschen Meister und in ihm den eigentümlichen Zug, der bei Bach zur H-moll-Messe, bei Mozart zum Requiem, bei Beethoven zur *Missa sollemnis* und endlich bei Richard Wagner zum Parsifal als den letzten Ergebnissen ihres Strebens geführt hat. Es kann, wenn die Betrachtung nicht auf die einzelne Persönlichkeit beschränkt bleibt, auch in der Aufeinanderfolge dieser Werke im Laufe der Zeiten das Walten jenes Zuges im Sinne sich steigernder Vollendung und wachsender Klärung in der künstlerischen Offenbarung eines spezifisch religiösen Gefühls nicht verkannt werden:

»Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im frei'sten Äther waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet«. —

»Von den konventionellen Formen der Musik zu ihrem innersten Wesen in der Weise durchgedrungen zu sein, dass er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach aussen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns zu zeigen, dies war das Werk unseres grossen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben«. Mit diesen Worten des grössten Beethovenkenners, Richard Wagners, sei die Betrachtung des Beethoven'schen Schaffens beschlossen.

IV

RICHARD WAGNER

Zwei Strömungen, die beide von den Befreiungskriegen ihren Ausgang nehmen, kennzeichnen das Zeitalter, dem der letzte unserer grossen deutschen Tonmeister, Richard Wagner, angehört: die freiheitliche und die nationale. Jene macht sich zunächst nach aussen hin in stärkerer Weise bemerkbar, diese geht tiefer; jene entspringt der augenblicklichen Not, diese einem nach stetiger Entwicklung drängenden Lebensbedürfnisse; jene hat einen negativen Charakter, die Beseitigung der Hindernisse freiheitlicher Bethätigung strebt sie an, diese einen positiven, ihr Ziel ist die organische Gestaltung des erwachenden nationalen Lebens.

Die freiheitliche und die nationale Bewegung

Waren die Siege über Napoleon von den Deutschen im Namen der Freiheit und mit dem Aufgebote nationaler Begeisterung erfochten worden, so war das Ergebnis dieser Kämpfe eine Reaktion, die sich sowohl gegen die freiheitlichen wie gegen die nationalen Elemente jener Bewegung wandte, der die deutschen Fürsten doch einzig und allein die Wiederherstellung ihrer Macht zu verdanken hatten. Es war daher nur natürlich, dass die Opposition, der diese Reaktion in Deutschland begegnete, zunächst gleichfalls ebensosehr von freiheitlichen als von nationalen Tendenzen durchdrungen war. Aber bald machte sich eine Trennung der beiden Strömungen in der Art bemerkbar, dass die freiheitliche Bewegung immer mehr einen kosmopolitischen, ja in einzelnen ihrer Vertreter einen ausgesprochen antinationalen Charakter annahm. Namentlich war es Frankreich, das Land der Revolution, auf das man sehnsüchtige Blicke richtete. Dass man bei diesem Bestreben, ausländische Vorbilder nachzuahmen und fremde Verhältnisse unbedenklich auf die Heimat zu übertragen, auch auf diesem Gebiete einen bedenklichen Irrweg wandelte, das wurde vor allem durch den Misserfolg der deutschen Revolution von 1848/49 klar. Sie lehrte erstlich, dass für uns Deutsche das nationale und das freiheitliche Bedürfnis untrennbar miteinander verbunden, ja

im Grunde genommen eigentlich identisch sind, und zweitens, dass ein Freiheitsideal in der äusserlichen und oberflächlichen, rein politischen Auffassung, wie man es kritiklos von den Franzosen entlehnt hatte, der Tiefe und Innerlichkeit des deutschen Freiheitsbedürfnisses unmöglich genügen kann.

Es ist eine Thatsache, die sich auf allen Lebensgebieten und zu allen Zeiten beobachten lässt, dass der Deutsche jedes Daseinsproblem, dem er auf seinem Entwicklungsgange begegnet, erst innerlich restlos erledigt und verarbeitet haben muss, ehe er an seine Gestaltung in der Aussenwelt herangeht. »Der Deutsche baut«, wie Richard Wagner sagt, »von innen«, und es wäre merkwürdig, wenn sich diese seine Eigentümlichkeit nicht auch in seinem Verhalten zur Idee der Freiheit ausprägen würde. Dass dem in der That so ist, erhellt, wenn man die epochemachenden Begebnisse während der Zeit der grossen Revolution in Frankreich und Deutschland miteinander vergleicht. Die flammenden Weckrufe der Aufklärer des 18. Jahrhunderts waren bei uns so gut gehört worden wie jenseits des Rheines, aber wie gross ist der Unterschied der Wirkungen hier und dort. In Frankreich die Entfesselung einer wilden Zerstörungswut, die dadurch ein Paradies auf Erden glaubt schaffen zu können, dass sie alles historisch Gewordene kurz und klein schlägt, ohne sich viel darum zu kümmern, was denn an seine Stelle zu setzen sei, in Deutschland ein stilles, aber darum nicht minder eifriges Hinabsteigen in die innersten Tiefen des Menschengeistes, ein Zurückgehen auf die elementarsten Probleme alles irdischen Daseins, um von hier aus eine neue Welt organisch aufzubauen. Dort die Erstürmung der Bastille, hier Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts«, dort die Guillotine, hier die »Kritik der reinen Vernunft«. In dieser Gegenüberstellung zeigt sich der ganze fundamentale Unterschied deutschen und romanischen Wesens. Es war daher zweifellos ein von vornherein aussichtsloses Bemühen, den revolutionären Liberalismus nach französischem Muster, wie man es im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder versuchte, nach Deutschland zu verpflanzen. Er kann auf dem Boden unserer Heimat unmöglich gedeihen und verliert hier sogar den, wenn auch schrecklichen, so doch ohne Zweifel imposanten Charakter leidenschaftlicher Grösse, den er in dem Lande seiner Herkunft manchmal aufzuweisen pflegt. Aber die Stärke des Druckes der Reaktion und die Unwürdigkeit der gesamten öffentlichen Verhältnisse, denen wir zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland begegnen, machen es begreiflich,

dass selbst Geister von der Tiefe und Bedeutung eines Richard Wagner eine Zeitlang zu der Hoffnung sich verführen lassen konnten, Deutschlands Heil werde sich aus dem Siege einer radikalen politisch-sozialen Revolution ergeben. Und gerade das Scheitern dieser Hoffnung hat ja bei dem Bayreuther Meister jene Vertiefung und Verinnerlichung seiner gesamten Welt- und Lebensanschauung zur Folge gehabt, die ihn auch das Problem der Freiheit in einem ganz neuen, eben dem der deutschen Natur einzig entsprechenden Lichte erblicken liess.

Die freiheitliche Bewegung des 19. Jahrhunderts führte in Deutschland auf politischem und sozialem Gebiete zu nichts. Dagegen fand die nationale Strömung in der Gründung des neuen Deutschen Reiches ihren von Erfolg gekrönten Abschluss. Aber auch hier wäre es, wie ich glaube, verkehrt zu meinen, dass damit nun alle nationalen Bedürfnisse des deutschen Volkes vollkommen befriedigt worden seien. Denn abgesehen davon, dass ein doch eigentlich ziemlich belangreicher Bruchteil der deutschen Nation von dem neuen Reiche überhaupt ausgeschlossen ist, auch für seine Angehörigen kann es doch im allerbesten Falle nichts mehr sein als ein mächtiger Wall gegen die äusseren Feinde des Deutschtums, mit dem man im übrigen zufrieden sein muss, wenn es die innere Fortentwicklung des Deutschtums, das immer tiefere und kräftigere Erfassen und Weiterbilden seiner Eigenart, die Errichtung eines zukünftigen »Reiches des deutschen Geistes«, das allerdings nicht »von dieser Welt« sein kann, wenigstens nicht stört. —

Das XIX. Jahrhundert

Wenn wir nun den Weg überschauen, den das deutsche Volk im Laufe des Jahrhunderts, dem Richard Wagner als einer seiner gewaltigsten Söhne angehört, in der Verfolgung dieses seines Zieles zurückgelegt hat, und einen Massstab gewinnen möchten, nach dem wir die mannigfachen geistigen Erscheinungen unserer Zeit in Bezug auf ihren Wert oder Unwert für die Befriedigung der eigentlichen tiefsten Lebensbedürfnisse der deutschen Seele beurteilen könnten, so brauchen wir nur unsern Blick auf jene hehren Lichtgestalten zu heften, in denen sich der tiefste Gehalt des deutschen Geistes an der Jahrhundertwende repräsentiert: Kant, Schiller, Goethe und Beethoven. Alles, was in ihrem Geiste, in der Pflege ihres reichen Erbes in unserem Jahrhundert geschehen ist und geschaffen wurde, das durfte dem deutschen Volke zum Segen gereichen, während die Bestrebungen der Zeit, wo sie sich von ihnen abwandten, notwendigerweise auf Irrwege führen mussten. Kant hat mit seiner ungeheueren

kritischen That altüberkommene Vorurteile hinweggeräumt, die, dem deutschen Geiste im Innersten fremd, auf dem gerade ihm so wichtigen Gebiete der Religion und Weltanschauung den Durchbruch germanischer Eigenart zu verhindern vermocht hatten. Er machte freie Bahn und legte die Fundamente, auf denen die Zukunft aufzubauen haben wird, wenn der Deutsche jemals zu einer seinem wahren Wesen entsprechenden und seine tiefsten seelischen Bedürfnisse befriedigenden Deutung des Rätsels der Welt und des menschlichen Daseins gelangen soll. Wo sich die deutsche Philosophie, wie in Schopenhauer, eng an ihn anschloss, konnte sie auf den von ihm gebahnten Pfaden siegreich weiterschreiten, wo sie, wie in der Schelling-Hegel'schen dogmatischen Metaphysik, auf einen von dem grossen Königsberger überwundenen Standpunkt zurückfiel und, mochte sie immer »historisch« aus ihm »hervorgegangen« sein, den innersten Geist seines besonnenen Kriticismus verleugnete, musste sie notwendigerweise in eine unentrinnbare Sackgasse sich verrennen.

Goethe und Schiller hatten in gemeinsamem fruchtbarsten Wirken die Bedeutung der Kunst für die organische Gestaltung des gesamten menschlichen Lebens festgestellt und damit ein für allemal gezeigt, welcher Art die deutsche Kunst sein muss, wenn sie für uns von Wert sein soll. Sofern die Poeten unserer Zeit sich von der durch diese grossen Geister gegebenen Lehre abwandten und die Kunst wiederum zur blossen, ausser jeder Beziehung zu dem Leben stehenden papierenen Litteratur herabdrücken wollten, sind sie zu Verrätern an den heiligsten Gütern unseres Volkes geworden, während nur diejenigen wenigen Geister an unserem Schrifttum erfolgreich weitergebaut haben, die, festgegründet im heimatlichen Boden, den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben niemals aus dem Auge verloren. Endlich hat Beethoven die Entwicklung der deutschesten aller Künste, der Musik, bis zu einem Punkte geführt, wo offenbar werden musste, dass sie es ist, mit deren Hilfe allein das ideale deutsche Kunstwerk, das Goethe und Schiller auf dem Sondergebiete der Poesie noch vergeblich gesucht hatten, verwirklicht werden kann. Dem Manne, der die heroische That der Schaffung dieses Kunstwerkes vollbrachte und in dem die von jenen vier Geistesgewaltigen gelegten Keime vereint zu der herrlichsten Blüte unseres Jahrhunderts auf künstlerischem Gebiete heranreiften, wollen wir uns nun zuwenden. —

Richard Wagner

Von allen unseren grossen deutschen Meistern hat Wagner auch äusserlich den bewegtesten Lebenslauf gehabt. Friedrich Nietzsche

fand in dieser geradezu dramatischen Gestaltung seiner Lebensschicksale die Bestätigung eines allgemeinen Gesetzes. »Es wäre sonderbar«, sagt er in seinem ‚Richard Wagner in Bayreuth', »wenn das, was jemand am besten kann und am liebsten thut, nicht auch in der gesamten Gestaltung seines Lebens wieder sichtbar würde; vielmehr muss bei Menschen von hervorragender Befähigung das Leben nicht nur, wie bei jedermann, zum Abbild des Charakters, sondern vor allem auch zum Abbild des Intellektes und seines eigensten Vermögens werden. Das Leben des epischen Dichters wird etwas vom Epos an sich tragen — wie dies mit Goethe der Fall ist —, das Leben des Dramatikers wird dramatisch verlaufen.«

Abstammung und Jugendjahre

Führen wir uns das Drama dieses Lebens wenigstens in flüchtigen Umrissen vor. Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren, ist also gleich Bach ein echter Mitteldeutscher. Sein Vater, der Polizeiaktuar war, gehörte mit seiner Familie dem akademisch gebildeten Beamtenstande an, während der junge Richard durch seinen Stiefvater, den Schauspieler und Lustspieldichter Ludwig Geyer, mit dem sich die Mutter bald nach dem Tode ihres ersten Mannes vermählte, wie durch mehrere seiner Geschwister, die sich gleich ihm der Theaterlaufbahn widmeten, frühzeitig mit der Bühne in nahe Berührung kam. Diese gesellschaftliche Doppelstellung seiner nächsten Verwandtschaft ist für den Meister von Bedeutung geworden. Einerseits stand er von vornherein auf einer höheren gesellschaftlichen Stufe, als sie auch damals noch einem Angehörigen des Schauspielerstandes gewöhnlich zukam, und hatte schon vermöge seiner Erziehung und Bildung einen gewissen Halt gegenüber der Gefahr, dem traditionellen Schlendrian des Theaterlebens zum Opfer zu fallen; anderseits hatte er von Jugend auf dem so viel verachteten deutschen Komödianten zu tief ins Herz geblickt, um nicht zu entdecken, welche Möglichkeiten einer edelsten Kunstausübung sich gerade hinter dieser äusserlich oft so abstossenden Hülle verbergen. Bei allem Kampfe gegen die auf den ersten Blick fast rettungslos erscheinende Verkommenheit unserer Theaterverhältnisse hat Wagner niemals aufgehört, in dem durch nichts zu erschütternden Vertrauen auf das innerste Wesen des deutschen Mimen eine seiner grössten Hoffnungen zu hegen.

Vergleichen wir die Jugend des Meisters mit der seiner grossen Vorgänger auf dem Gebiete der Tonkunst, so fällt uns als wichtigster Unterschied zunächst das auf, dass Wagner der einzige ist, der die

Ausübung der Musik nicht schon sozusagen mit der Muttermilch eingesogen hat. Die Väter von Bach, Mozart und Beethoven waren alle selbst ausübende Musiker gewesen. Ihre Söhne wurden von frühester Jugend auf die Erben einer alten handwerksmässigen Tradition. Dass dies bei Wagner nicht der Fall war, bedeutete für ihn zunächst ohne Zweifel einen Nachteil, den nur die eiserne Energie und der nie ermattende Fleiss dieses wunderbaren Mannes im Verein mit einer fast beispiellosen Stärke der Begabung ganz wieder gut zu machen vermochte. Denn nicht nur dass die musikalischen Talente Richards erst sehr spät entdeckt wurden, auch eine zweckmässige Ausbildung und vernünftiger Unterricht fehlten ihm in den Kinder- und Knabenjahren vollständig, und erst sehr spät gelangte er dazu, unter der Leitung des trefflichen Thomas-Kantors Theodor Weinlig die Technik der musikalischen Komposition sich anzueignen. Dafür wurde ihm Ersatz durch eine Wohlthat, die selbst noch einem Beethoven versagt geblieben war: es war ihm vergönnt, wie kein andrer unserer grossen Meister, im Reiche der deutschen Bildung ganz heimisch zu werden. Schon die Thatsache, dass er das Gymnasium absolvieren konnte, ist in dieser Hinsicht von der allergrössten Bedeutung, wenn wir auch den Wert seiner späteren Universitätsstudien wohl nicht allzuhoch veranschlagen dürfen. Nur auf dieser festen Grundlage war es möglich, das stolze Gebäude einer im höchsten Sinne des Wortes allumfassenden Geistesbildung zu errichten, wie wir sie an diesem Gewaltigen bewundern, — ganz abgesehen davon, dass Wagners enthusiastische Bewunderung des hellenischen Altertums, wie auch die tiefen Beziehungen, die das künstlerische Ideal des deutschen Meisters mit der griechischen Tragödie verknüpfen, in diesem Falle wenigstens unbestreitbar erweisen, dass die humanistische Bildung doch nichts so ganz und gar Zweckloses ist, wie ihre Gegner manchmal zu behaupten pflegen.

Paris

Seine praktische Musikerlaufbahn beginnt Wagner 20jährig in Würzburg, wo sein Bruder Albert Regisseur war. Ein paar Jahre lang wirkt er als Kapellmeister an verschiedenen kleineren deutschen Provinztheatern, bekommt aber die Misère dieser unbefriedigenden Thätigkeit bald satt und wendet sich kurz entschlossen im Jahre 1839 nach Paris, um dort sein Glück zu machen. Drei Jahre zuvor hatte er sich mit der Schauspielerin Minna Planer vermählt.

Was der junge Meister in Paris suchte, fand er nicht. Ja er musste die traurige Erfahrung machen, dass die Kunstverhältnisse der

französischen Weltstadt trotz alles äusseren Glanzes innerlich und im Grunde gerade so verkommen waren als die, welche er zu Hause verlassen hatte. Nicht das, was er in so reicher Fülle sein Eigen nannte, hohe Begabung und rastlose Energie konnte ihm die Wege zum Vorwärtskommen ebnen. Vielmehr bedurfte es dazu vor allem zweier Dinge, die er gerade nicht besass: Protektion und Geld. Und während er so ohne irgend welche Aussicht auf eine absehbare Verwirklichung seiner hochfliegenden Pläne in die tiefste materielle Not versank, die er nur durch Übernahme der erniedrigendsten musikalischen Lohnarbeit zu bestehen vermochte, gelangte er zu der Erkenntnis, durch die der Pariser Aufenthalt epochemachend für die geistige Entwicklung des Meisters geworden ist. Nicht die Kleinlichkeit und Dürftigkeit der deutschen Theaterverhältnisse war es gewesen, was ihn aus der Heimat getrieben hatte. Denn der äusserlich so grossartige Kunstbetrieb von Paris hatte ihn ebensowenig zu befriedigen vermocht. Vielmehr sah er nun ein, dass die Ursache des Künstlerelendes viel tiefer und allgemeiner sei, als er zunächst geglaubt hatte. Die Thatsache, dass ein Künstler, je höher und ernster sein Streben ist, um so weniger hoffen darf, sich durchzusetzen und zur Geltung zu bringen, ist eine traurige, aber notwendige Folge der verkehrten Stellung, welche die Kunst überhaupt im modernen Leben der Gegenwart einnimmt. Sie, die eine das ganze menschliche Dasein durchdringende und veredelnde Macht sein sollte, ist zu einer überflüssigen Luxussache herabgesunken, die keinen anderen Zweck hat, als dem reichen Müssiggänger auf eine etwas raffiniertere Weise, als es gemeine Vergnügungen zu leisten vermögen, die Langeweile zu vertreiben. Dafür wird der Künstler bezahlt, und wenn er nichts weiter ist als ein geldgieriger Geschäftsmann oder ein ehrgeiziger Streber, so ist das auch ganz in der Ordnung. Wehe ihm aber, wenn er eine höhere Meinung von seinem Künstlerberufe hegt, wenn ihm die Muse etwas mehr ist als eine »tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt«, wenn er sich ausser stande fühlt, sein Schaffen dem Geschmacke derer anzubequemen, die das ihnen Gefallende verlangen dürfen, weil sie es bezahlen können! Es wird ihm nicht nur unmöglich sein, mit seinem edleren Wollen durchzudringen, er wird nicht einmal auch nur zu Wort kommen können: denn alle die öffentlichen Einrichtungen, auf die der Künstler — und unter ihnen keiner so sehr wie der Dramatiker — zur Mitteilung seiner Absichten an die Allgemeinheit angewiesen ist, sind so sehr von jener niedrigen Auffassung der Kunst als blossen

Amusements durchdrungen, ja ausschliesslich auf ihr aufgebaut, dass die ernste und hohe Kunst sich ihrer gar nicht bedienen kann, oder wenn sie es notgedrungen dennoch thut, sich genötigt sieht, gerade darauf zu verzichten, worauf es ihr vor allem ankommen muss, nämlich die innerste Willensmeinung des Künstlers zu einem über alle Zweifel erhabenen klaren und deutlichen Ausdruck zu bringen.

Woher kommt es nun, dass die Kunst in der Gegenwart eine ihrer so durchaus unwürdige Stellung einnimmt? Wir antworten mit Wagner: echte Kunst hat in unserer Zeit deshalb keinen Platz, weil unser ganzes modernes Leben von Grund aus unkünstlerisch nicht nur, sondern ausgesprochenermassen kunstfeindlich ist, weil die Gestaltung all unserer sozialen und politischen Verhältnisse gerade eine solche widerliche Afterkunst, wie wir sie heutzutage einzig besitzen, mit Notwendigkeit bedingt, ja eine andere, edlere Art der menschlichen Kunstbethätigung gar nicht zulässt. Die verderbte moderne Kunst ist ein natürliches Produkt des verderbten modernen Lebens. Das war die für Wagners fernere künstlerische wie menschliche Entwicklung entscheidende Einsicht, die ihm seine Pariser Leidensjahre gebracht hatten.

Reform, Revolution und Regeneration

Zur Abhilfe dieses Notstandes konnten verschiedene Wege beschritten werden. Der nächstliegende war der allmählicher, jede Gelegenheit zu einer, wenn auch noch so partiellen, Besserung mit Eifer und Emsigkeit ergreifender Reform, und ihn hat auch Wagner zunächst eingeschlagen, nachdem ihm der grosse Erfolg seines »Rienzi« in Dresden (erste Aufführung am 20. Oktober 1842) die Stellung eines kgl. sächsischen Hoftheaterkapellmeisters verschafft hatte. In ihr konnte er seine reformatorischen Ideen freilich nur auf dem Gebiete des Theaters bethätigen, und bei der Unselbständigkeit und Abhängigkeit des Kapellmeisters nach oben und nach unten auch hier nur in beschränkter Weise. Ihm, der schon in Paris erkannt hatte, dass die unwürdigen Kunstverhältnisse der Gegenwart der notwendige Ausfluss des Elendes unseres gesamten modernen Lebens sind, musste es gerade durch seine Kapellmeisterthätigkeit immer klarer werden, dass alle reformatorische Arbeit in der Kunst dazu verurteilt ist, ein, im Grunde genommen, eigentlich ganz und gar zweckloses Flickwerk zu bleiben, dass durch sie vielleicht hier und da einmal unter besonders günstigen Umständen eine Leistung hervorgebracht werden kann, die ahnen lässt, was die Kunst eigentlich für Aufgaben zu lösen berufen sei, die aber gerade deshalb, weil sie ganz ausserhalb allen Zusammenhanges

mit der tagtäglichen Kunstübung steht, ohne jede nachhaltige Wirkung bleiben muss. Ehe nicht unser ganzes Leben, all unsere politischen und sozialen Daseinsbedingungen sich vollständig und von Grund aus geändert haben, kann von Kunst in jenem höchsten Sinne des Wortes, den Wagner immer im Auge hatte, überhaupt nicht die Rede sein. Wenn er daran noch im geringsten gezweifelt hatte, der Erfolg seiner Wirksamkeit als Dresdener Kapellmeister verlieh seiner Pariser Erkenntnis unumstösslichste Gewissheit. Gebt uns ein menschenwürdiges Leben, eine gerechte, vernünftige Staats- und Gesellschaftsordnung, dann werdet ihr auch eine edle Kunst haben, aber auch nur dann! — so lautet Wagners künstlerisches Glaubensbekenntnis in jener Zeit. Kein Wunder, dass er die revolutionäre Bewegung der vierziger Jahre, die sich scheinbar anschickte, auf politischem und sozialem Gebiete eben jene unerlässlichen Vorbedingungen für das Aufblühen eines gesunden Kunstlebens zu erfüllen, schon als Künstler und abgesehen von allen menschlichen Sympathien auf das freudigste begrüsste. Im Mai des Jahres 1849 brach in Dresden ein Aufstand aus, an dem Wagner, wenn auch nicht in eigentlich aktiver Weise, lebhaften Anteil nahm. Das führte zur Katastrophe: er muss fliehen und in eine langjährige Verbannung ziehen, deren Grausamkeit man aus der einzigen Thatsache ermessen kann, dass der Meister selbst seinen im Jahre 1847 beendigten Lohengrin erst 14 Jahre später, 1861 in Wien zum erstenmale zu hören bekam.

Die weitausschauenden Hoffnungen, die Wagner auf die Revolution gesetzt, hatten sich als trügerisch erwiesen. Und in dem Augenblicke, da dieses Scheitern aller Aussichten auf Verwirklichung seiner stolzen Lebenspläne ihn an den Rand absoluter Verzweiflung zu führen droht, erlebt er unter dem Einflusse der Schopenhauer'schen Philosophie und einer vertieften Einsicht in das Wesen des Christentums eine bedeutsame innere Wandlung. Jene radikale Änderung aller unserer Daseinsverhältnisse, die erforderlich ist, um der Kunst die ihr von Natur aus zukommende Stellung im Leben der Gegenwart zurückzugeben, sie kann, wenn sie wirkliche und dauernde Heilung der Übel, an denen wir kranken, bringen soll, nicht von aussen kommen, weder durch friedliche Reformen, noch aber auch durch eine gewaltsame Revolution kann sie herbeigeführt werden. Das einzig mögliche Heil ruht vielmehr im Inneren der Menschenbrust. Es bedarf einer Regeneration, einer Wiedergeburt des ganzen Menschenwesens, einer vollständigen Umkehr des Willens, mit einem Worte: einer ethischen,

nicht einer politischen und sozialen Umwälzung, damit die Menschheit zu einer wahrhaften Kultur, und damit auch zu einer wahrhaften Kunst gelange. Die Wege, die zu einer solchen Regeneration führen könnten, aufsuchen und bahnen zu helfen, die Möglichkeit einer solchen Wandlung der innersten Menschennatur nachzuweisen, und endlich das hohe Ziel, das unser Hoffen ahnt, zur Stärkung und Kräftigung der kämpfenden und ringenden Menschheit im idealen Bilde des ästhetischen Scheines zu zeigen, das ist die Aufgabe, der sich der Künstler nun an seinem Teile zu widmen hat. So ungefähr könnte man die Auffassung des Verhältnisses der Kunst zum Leben, wie sie sich Wagner als schliessliches Endresultat seines geistigen Entwicklungsganges ergab, in flüchtigem Umriss skizzieren.

Am Ziel

Unterdessen hatte der Meister in Franz Liszt einen ungemein eifrigen und hilfreichen Freund gefunden, der für die Verbreitung seiner Werke that, was er nur immer thun konnte. Trotzdem sind die äusseren Lebensverhältnisse, unter denen der Verbannte seine eigentlichen epochemachenden Werke schafft, die denkbar traurigsten. Noch einmal versucht er sein Glück in Paris (1860/61), und wieder vergeblich: sein »Tannhäuser« wird in der Grossen Oper schmählich ausgepfiffen. Und nun folgt ein rast- und ruheloses Umherwandern, Konzertreisen zum Zwecke des Gelderwerbs, eine freude- und trostlose Misère, aus der ihn endlich — es war die höchste Zeit! — König Ludwig II. von Bayern, der jugendlich enthusiastische Bewunderer seiner Werke, befreit. Zwar die grossherzige Absicht des edeln Fürsten, dem Künstler in seiner Hauptstadt München eine Heim- und Wirkungsstätte zu bereiten, wissen Neid und Intrigue »glücklich« zu vereiteln. Aber das Schlimmste ist doch überstanden. Als endlich das nationale Lebensbedürfnis des deutschen Volkes in der Errichtung des neuen Reiches auf politischem Gebiet wenigstens eine vorläufige Befriedigung gefunden hatte, wuchs auch die Zahl der Anhänger der Wagner'schen Kunst immer mehr, Vereine wurden zur Verbreitung und Unterstützung seiner Ideen begründet, und der Meister konnte daran denken, sein Lebenswerk mit der Ausführung des Riesenplanes der Errichtung eines eigenen Festspielhauses zur Darstellung seiner Dramen zu krönen. Er wählt zu diesem Zwecke das fränkische Städtchen Bayreuth und siedelt anfangs der siebziger Jahre mit seiner zweiten Gemahlin Cosima, der Tochter Liszts, — seine erste Frau war 1866 gestorben — dorthin über. An seinem 60. Geburtstage, am 22. Mai 1872, findet die Grundsteinlegung des Festspielhauses statt, und im Sommer 1876 wird hier

der zwei Jahre zuvor beendete »Ring des Nibelungen« zum erstenmale aufgeführt, dem 1882 des Meisters Schwanengesang »Parsifal« folgt. Am 13. Februar 1883 ereilt in Venedig ein plötzlicher Tod den mit ungebrochener Energie und Arbeitskraft an dem Ausbau und der Verbreitung seiner Gedanken Weiterschaffenden, nachdem es ihm vergönnt gewesen war, das ideale Ziel seines rastlosen Strebens, für das er gekämpft und gelitten, wie kaum ein anderer Künstler vor ihm, wenigstens soweit zu erreichen, als es in dieser Welt des »Unzulänglichen« überhaupt möglich ist.

Künstler und Mensch

Kein anderer hat so häufig und mit solcher Energie gegen die beliebte Trennung des Künstlers vom Menschen protestiert wie Wagner, und keiner hat in solchem Masse wie er das Schicksal erfahren, selbst da als Mensch verkannt zu werden, wo man den besten Willen hatte, ihm als Künstler volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Auch wenn wir von denjenigen absehen, die ein nur allzubegreifliches persönliches Interesse daran haben, dem deutschen Volke seine grossen Männer zu verekeln, kann man selbst von gänzlich harmlosen Menschen sogar heute noch bedauernde Urteile über die »schlechten« Charaktereigenschaften des Bayreuther Meisters hören, desselben Mannes, von dem ein Hans von Bülow, der sicher nicht darnach geartet war, die Schwächen seiner Mitmenschen zu übersehen, einmal gesagt hat: »Aus aller Misère des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Grossen und Guten!« Ja wenn dies nicht von berufenerer Seite schon zur Genüge geschehen wäre, in Anbetracht der auch heute noch nicht allgemein eines Besseren belehrten öffentlichen Meinung könnte man sich fast versucht fühlen, für die Charakterbeschreibung Richard Wagners die Form der Apologie zu wählen. Doch ziehen wir es vor, statt zu verteidigen, einfach objektiv zu entwickeln, und auf die Angriffe, die gegen des Meisters moralischen Charakter gerichtet wurden, nur in sofern Rücksicht zu nehmen, als unsere Einsicht in Wagners menschliches Wesen uns befähigen wird zu verstehen, wie solche üble Nachrede überhaupt entstehen und selbst von Gutmeinenden angenommen werden konnte.

Unschwer lässt sich der ganze Charakter Wagners aus einem einzigen Prinzipe herleiten. Man braucht nur zu sagen: Richard Wagner war in solchem Masse Künstler, dass sein Menschentum mit seinem Künstlertum, sein Leben mit seiner Kunst durchaus zusammenfiel, um alles zu wissen, was sich von dem Menschen Wagner überhaupt nur wissen lässt. In keiner Lebenslage und -Stellung, in keinem

seiner Verhältnisse und Beziehungen zu anderen Menschen, in keiner seiner vielgestaltigen Beschäftigungen und Verrichtungen war er jemals etwas anderes als Künstler. Alle seine Meinungen und Ansichten, seien sie wissenschaftlicher, politischer, religiöser oder was sonst für welcher Natur, sie sind integrierende Bestandteile seiner Kunstanschauung. Alles, was er thut und treibt, und läge es anscheinend noch so weit ab von dem Gebiete seines Schaffens, es hängt aufs innigste mit diesem zusammen: er ist immer Künstler und nichts als Künstler, nie mehr, aber auch nie weniger.

Egoismus

Dieses gänzliche Aufgehen des Menschen im Künstler hat nun zunächst eine höchst merkwürdige Folge auf moralischem Gebiet. Soweit einer Künstler ist, fühlt er sich immer nicht als einzelner individueller Mensch, sondern als Vertreter einer allgemeinen, sozusagen überpersönlichen Macht. Wie die tiefsten Impulse, aus denen sein Schaffen hervorgeht, letzten Endes Quellen entspringen, die, ihm selbst unbewusst, auf ein Jenseits des individuellen Menschen hindeuten, so weiss er sich als Künstler im Dienste einer Kraft, die sich seiner nur als Werkzeug bedient zur Erreichung allgemein menschlicher Zwecke. Ist nun einer gleich Wagner so sehr Künstler, dass die Kunst von seinem ganzen Menschen unumschränkten Besitz ergriffen hat, so steht er mit all seinem Thun und Treiben gewissermassen jenseits des Egoismus; d. h. egoistisches Handeln im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist für ihn deshalb geradezu unmöglich geworden, weil sein individueller, menschlicher Wille sich mit dem universalen, künstlerischen Willen vollständig identifiziert hat. Ein solcher Mensch kann gar nichts anderes mehr wollen als seine Kunst, d. h. ein nicht für ihn persönlich, sondern für die gesamte Allgemeinheit Wertvolles; persönliche Sonderinteressen giebt es für ihn nicht mehr, weil er nur ein einziges Interesse noch kennt, das seiner Kunst.

Dass Wagner das Urbild eines Egoisten gewesen sei, der immer nur an sich und an nichts als an sich gedacht habe, war lange Zeit, und nicht nur unter seinen Gegnern, eine ausgemachte Sache, — und ich möchte sagen: gar nicht so unbegreiflicherweise. Denn, um es paradox auszudrücken, eben weil er so sehr und so ausschliesslich Künstler gewesen ist, dass ein egoistisches Wollen im gewöhnlichen Sinne des Wortes für ihn gar nicht möglich war, eben deshalb musste sein Wollen, äusserlich und oberflächlich betrachtet, allgemein den Anschein des ungezügeltesten Egoismus erwecken. Was sich bei anderen getrennt und gegensätzlich gegenübersteht, egoistisches und un-

egoistisches Wollen, Handeln für persönliche und für unpersönliche Zwecke, Behauptung der eigenen Individualität und ihre Hingabe an die Allgemeinheit, das war bei ihm ein und dasselbe geworden. So sehr war sein Ich restlos in seiner künstlerischen Aufgabe aufgegangen, dass er, wollte er im Dienste der Menschheit arbeiten, nichts anderes und nichts besseres thun konnte, als sein persönliches Wollen durchzusetzen, und dass andererseits, wann und wo immer er für sich selbst eintrat, er damit allemal auch für ein allgemeines Menschheitsinteresse, nämlich eben das seiner Kunst, einstand. Einem solchen strahlenden Genius Selbstüberhebung, Hochmut und Eigendünkel vorwerfen, das ist in der That ebenso klug, als wenn man die lebenspendende Sonne darum tadeln wollte, dass sie keine anderen Sterne neben sich duldet.

Mitleid und Wahrhaftigkeit

Wer so vollständig wie Wagner im Dienste eines allgemeinen Interesses aufgegangen ist, den kann nur ein einziges Gefühl mit der Menschheit verknüpfen; es ist dasjenige, welches in der That gerade bei ihm so leuchtend hervortritt: die zu höchstem Mitleid verklärte Liebe, und zwar Mit-leiden im eigentlichsten Sinne des Wortes, nicht etwa bloss eine weichlich rührselige »Sympathie«. Er empfindet jede Not und jeden Schmerz der Menschheit in seinem eigenen Herzen, jedes Unrecht als ein ihm persönlich widerfahrenes und in all seinem Thun und Lassen wird er einzig und allein durch dieses Gefühl bestimmt. Dieses Mitleiden war es, das ihn gegen das Leben der Gegenwart sich empören liess und der Revolution in die Arme trieb, wie es überhaupt der sozialen Tendenz zu Grunde liegt, die Wagners ganzes Empfinden und Denken in allen seinen Entwicklungsperioden so wesentlich mitbestimmt.

Und nur eine Pflicht kann ein solcher Mensch seiner Umgebung gegenüber anerkennen, die der unverhohlensten, lautersten Wahrhaftigkeit. Alles andere, was man sonst noch als gesellschaftliche Pflichten zu betrachten pflegt, kluge Zurückhaltung, rücksichtsvolle Höflichkeit, Dankbarkeit, sie alle treten bei ihm zurück hinter jenem obersten Gebote: Lüge niemals, verschweige ebensowenig je die Wahrheit, sondern sage immer ohne Bedenken, gerade, rückhalt- und rücksichtslos alles heraus, was du auf dem Herzen hast. Kein Kompromiss, welche Vorteile es auch immer versprechen möge, keine Heuchelei, wie sehr sie auch durch Herkommen und Sitte geheiligt sein möge, kein Gedanke berechneten Opportunismus hat jemals in dieser stolzen Brust den geringsten Raum gefunden. Lieber wollte

diese echte Heldennatur der Rücksichtslosigkeit und des Undankes geziehen sein, als dass sie der hehren Göttin der Wahrheit auch nur in der kleinsten Kleinigkeit je untreu geworden wäre.

Fehler

Sollen wir Zeit und Papier damit vergeuden, an dem Bilde dieser strahlenden Sonne nun auch die Flecken aufzuzeigen? Sollen wir von all den Dingen reden, die man Wagner sonst noch als »unverzeihliche« Schwächen vorgeworfen hat, von seiner Verschwendung, seiner Prunksucht, seinem Luxusbedürfnisse? — übrigens alles Eigenschaften, die, selbst wenn er sie in weit höherem Masse besessen hätte, als es thatsächlich der Fall war, bei ihm als Künstler, und zwar bei einem solchen, der, wie wir gesehen haben, durch und durch und nichts als Künstler gewesen ist, ganz anders zu beurteilen wären als wie bei einem gewöhnlichen Menschen, und die man, nebenbei gesagt, in ganz ähnlicher Weise seiner Zeit auch einem Mozart nachgesagt hat. Ich glaube, wir haben Wichtigeres und Besseres zu thun. Dass Wagner kein Gott gewesen ist, sondern ein Mensch gleich uns, der als solcher auch seine Fehler und Mängel haben musste, wir wissen es so gut wie jene nörgelnden Moralisten, und sind dessen froh. Als Gott könnten wir ihn nur bewundern, als Menschen dürfen wir ihn lieben. Kann ja doch auch der Christ seinen Gott eigentlich nur deshalb wahrhaft lieben, weil er Mensch geworden ist. Innigste Liebe kann aber diesem Geistes- und Herzensgewaltigen kein denkender und fühlender Mensch versagen, der ihm jemals in die Seele geblickt hat. —

Äussere Erscheinung

Die äussere Erscheinung Richard Wagners ist nicht nur aus zahlreichen Porträts und Photographien allgemein bekannt, sondern vielen Zeitgenossen auch noch durch die Erinnerung persönlicher Bekanntschaft vertraut. Er war klein von Gestalt, aber ungemein lebhaft und beweglich. Die hohe Stirn, die scharf vorspringende Nase, das energische Kinn und die ungemein ausdrucksvollen Augen fallen in dem Gesicht am meisten auf. Der Eindruck seiner Stimme, namentlich in Momenten innerer Bewegung, ist allen, die sie gehört haben, unvergesslich geblieben.

So war der Mann, mit dessen gewaltigem Schaffen wir uns jetzt zu beschäftigen haben werden.

Wort, Ton und Gebärde im Drama vereinigt

Der Zug der Entwicklung, welche die Musik in ihren grossen Meistern erfahren hat, lässt das Ziel, dem sie zustrebt, nicht verkennen.

Im Sinne des Ausdruckes erfährt sie ihre Fortbildung. Das Ausdrucksbedürfnis ist das Lebenselement, aus dem sie ihre Nahrung schöpft.

Hatte dieses Bedürfnis ursprünglich die Gebärde ergriffen und ihrer Bewegung die Masse des Rhythmus, wie den damit verbundenen Lautäusserungen die Linien der Melodie in beständiger Klärung und Höherbildung zu eigen gemacht, so liegt es anderseits auch den ersten Anfängen der Sprachentwicklung zu Grunde, so dass sich an ihren Ursprüngen und lange Zeit nachher Gesang und Sprache eng miteinander verbunden zeigen. Die Trennung erfolgt erst allmählich und zwar in dem Masse, als die Sprache ihre Fähigkeit, Ausdruck von Erregungszuständen zu sein, verliert, um zu einem im Dienste des Erkennens stehenden Verständigungsmittel zu werden. Musik und Sprache wandeln lange verschiedene Wege, aber die Sehnsucht nach Vereinigung schweigt in beiden nicht. Sie äussert sich auf musikalischem wie auf sprachlichem Gebiete in Fortbildungen, welche die gegenseitige Annäherung ermöglichen. Diesen Prozess haben wir verfolgt. Zu einer restlosen Verbindung gelangen sie wieder in dem Wort, Ton und Gebärde zu einer organischen künstlerischen Einheit verschmelzenden Drama. In ihm steigert sich die Sprache zum Tonausdruck, sättigt sich die Musik mit den Vorstellungen, die ihren rein innerlichen Stimmungsausdruck durch äusserlich sichtbare Erscheinungen motivieren. Die Gebärde wird zur Anteilnahme mitgerissen, kurz die ursprüngliche Vereinigung wird, allerdings auf ungleich höherer Entwicklungsstufe, wiederhergestellt.

Die falsche Verbindungsform der Oper

Man könnte nun vielleicht sagen, eine solche Vereinigung habe sich schon viel früher vollzogen; in den ältesten Zeiten der abendländischen Musikentwicklung schon sei die Musik mit dem Worte verbunden gewesen; die Oper habe dann dieser Vereinigung auch noch die Gebärde zugesellt. Zu verschiedenen Malen wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Vereinigung ganz anderer Natur gewesen ist als die nunmehr gemeinte. Sie bestand in einem äusserlichen Hand-in-Hand-gehen, das eine innere, aus der Natur der verschiedenen Ausdrucksmittel (Wort, Ton, Gebärde) entsprungene Notwendigkeit vermissen liess.

Woran fehlte es dabei? Betrachten wir nur einmal, was die unerlässliche Vorbedingung dafür ist, dass jedes der erwähnten Mittel — Wort, Ton, Gebärde — Ausdruck werde. Tiefen Gemütsbewegungen müssen sie entquellen, als deren unmittelbare Entäusserungen müssen sie sich darstellen. Nur wenn sie in solchen ihren gemeinsamen Ur-

sprung haben, vermögen sie von ihrer inneren Einheit zu überzeugen. In der Mitempfindung solcher Gemütsbewegungen kann ja einzig diese Einheit erkannt werden. Ist sie nur künstlich hergestellt, durch äussere Bindemittel, wie dies eben in der alten Oper der Fall war, so ist die einheitliche Auffassung des Kunstwerkes zwar vielleicht möglich, aber nicht notwendig. Man wird dazu nicht gedrängt, sondern höchstens durch Gewohnheit, Ideenverbindung oder konventionelle Regeln dazu verleitet und fühlt sich befreit, wenn man den äusseren Zwang abwerfen, die Musik wie die Dichtung jede für sich und die Darstellung durch Miene und Gebärde wieder als etwas Gesondertes betrachten kann. Melodien will der eine aus der Oper mitbringen, der andere hat die Handlung mit Interesse verfolgt und wird durch die Musik nur gestört, der dritte bewundert, was der Darsteller aus der elenden Handlung, aus der nichtssagenden Musik gemacht hat.

Käme nun einer, der da Abhilfe brächte, indem er durch die Wahl einer vernünftigen Handlung das Interesse für diese erweckte, sie mit einer Musik versähe, die auch an sich anziehend, die Vorgänge der Handlung in der Art begleitete, dass sie die Empfindungen und Leidenschaften der handelnden Personen richtig und wirksam in Töne übertrüge und endlich auch der Darsteller zu einer entsprechenden Verwirklichung aller in der Handlung und in der Musik ausgesprochenen Absichten durch die schauspielerische Wiedergabe befähigt würde — was wäre damit gewonnen? Im besten Falle hätte man die Täuschung wachgerufen, dass die nunmehr hergestellte Einheit eine natürliche, d. h. eine solche sei, bei der alle in ihr vereinigten künstlerischen Ausdrucksmittel einer gemeinsamen Quelle entspringen. Was als Gedachtes, Empfundenes und Dargestelltes so vor den Zuschauer getreten ist, verbindet sich dank dieser Vorspiegelung in ihm scheinbar zu einem einheitlichen Eindruck, dessen Wirklichkeit einen einheitlichen Ausdruck zur Voraussetzung hätte.

Die Täuschung müsste aber früher oder später an den Tag kommen. Früher oder später müsste man sich überzeugen, dass das, was man als Einheit glaubte erfassen zu können, denn doch keine wahre Einheit sei, dass der Gesamteindruck bei näherer Beleuchtung sich wieder in verschiedene Einzeleindrücke auseinanderlege, deren Differenz nicht ausgeglichen, sondern bloss verschleiert worden war. Bei dieser Gefühlstäuschung wäre es gerade wieder das Gefühl, das endlich die Unwahrheit des empfangenen Eindruckes erkennen und sich von ihm abwenden müsste.

In Wahrheit kann die Einheitlichkeit der im Drama sich verbindenden Ausdrucksformen einzig dadurch erreicht werden, dass sie alle gemeinsam einer und derselben Persönlichkeit als der unmittelbare Ausdruck ihres künstlerischen Wesens entspringen. Die Musik ist nur vollgültig und wahr, wenn sie wirklich innerlich Erlebtes, nicht aber, wenn sie Anempfundenes ausspricht. Sie wird sich mit einer Dichtung daher nur dann als ein Vollgültiges, Wahres verbinden können, wenn auch dieser Dichtung ein innerliches Erlebnis, und zwar das gleiche wie jener zu Grunde liegt. Von der Musik, der subjektivsten aller Künste, zu fordern, dass sie sich äusseren Bedingungen anbequeme, dass sie, die, um wahr zu sein, der drängenden Not eines inneren Antriebes entspringen muss, sich erst künstliche Impulse schaffen solle, um fremden oder gemachten Empfindungen zu dienen, hiesse ihr eigenstes Wesen vernichten. Das ist ja der Todeskeim, den die Oper von Anfang an in sich trug, dass sie dieser inneren Wahrheit und Notwendigkeit entbehrte, und erhalten konnte sie sich nur dadurch, dass sie auf den Schein der Einheitlichkeit verzichtete und schliesslich es gestattete, ja sogar forderte, dass man sie nicht als ein Ganzes erfasse, sondern Musik, Handlung, Darstellung als selbständig wirkende Einzelkünste getrennt voneinander betrachte und beurteile. Einheit der Person

In der bis zum Drama sich verdichtenden Musik, in jener Musik, die eigene dramatische Keime soweit entfaltet, dass sie ans Licht des Lebens dringen und die sie bedingenden Innenvorgänge als Handlungen vor die Sinne treten lassen will, muss daher diese Handlung gleichsam schon mit eingeschlossen sein. Nicht an die Handlung hat die Musik heranzutreten, sondern aus der Musik tritt die Handlung als die äusserlich sichtbare Kundgebung der inneren Erlebnisse, deren Ausdruck sie ist, hervor. Das ist das so vielfach verkannte Wesen des Tondramas. Aus dem Geiste der Musik ist es, um mit Nietzsche zu reden, geboren. Wer das Tondrama dichterisch nicht erlebt hat als ein nach Umsetzung in Musik drängendes, der wird es auch nicht musikalisch erleben, er wird, mit anderen Worten, seiner Musik den Lebensodem nicht einhauchen können, dessen sie bedarf, wenn sie als vollwertige Musik gelten soll.

Und nun sind wir daran, Richard Wagner zu verstehen, wenn wir behaupten, seine dichterische Begabung sei nicht etwa die Fügung eines glücklichen Zufalles gewesen, der ihn mit mehreren sonst nicht vereinigt vorkommenden Fähigkeiten ausgestattet habe, dass wir vielmehr in ihr die notwendige Vorbedingung seiner Begabung für das

Tondrama zu erkennen haben. Die Musik selbst hat eben, ihrem natürlichen Entwicklungszuge folgend, zum dramatischen Ausdruck durch Wort, Ton und Gebärde geführt. Und so rechtfertigt das Tondrama seine reine, echte Kunstbedeutung damit, dass es wie jedes wahre Kunstwerk seinen Ursprung und seine Einheit in der künstlerischen Bethätigung einer Persönlichkeit findet.

Wagner als Schauspieler

In Richard Wagner hat dieses Kunstwerk, dem nun in den Ergebnissen der bisherigen Entwicklung der deutschen Dicht- und Tonkunst auch die zu seiner Verwirklichung erforderlichen Mittel herangereift waren, die entsprechende Persönlichkeit gefunden. Wagner sagt einmal in einem Briefe an Liszt, dass nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei, und fährt dann fort: »Glaub' mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller, statt dramatischer Dichter und Komponist wäre«, und meint, so heillos verwahrlost unsere Komödiantenwirtschaft auch sei, so sei doch der beste Boden für alle Kunst immer noch »in diesen närrischen Schauspielern und Sängern zu finden«. Damit hat er den Punkt, von dem aus die Vielseitigkeit seiner Begabung und ihr Zusammenfliessen im Tondrama sich erklärt, richtig gekennzeichnet. Wagner war Schauspieler im höchsten Sinne des Wortes. Alle Fähigkeiten, die der Schauspieler in sich vereinigen muss, waren ihm in ausgedehntestem Masse eigen: die Beherrschung des Wortes, der Ausdruck in dessen sinnlicher Erscheinung, dem Laute, die diesem Ausdrucke entsprechende Gebärde, jede dieser Fähigkeiten aber weit über die Grenzen gewöhnlicher menschlicher Bethätigung hinausstrebend bis zur höchsten Ausbildung eines jeden dieser Mittel, bis zur umfassendsten Inanspruchnahme alles dessen, was ihm zur Steigerung seiner Wirkung dienlich sein konnte. Sein Wort wird ihm zur Dichtung, dessen Ausdruckslaut zur Musik, seine Gebärdensprache zieht alles zur Erhöhung ihres Eindruckes Erforderliche heran, Bewegung, Scene, Bild. In einem nur ist er nicht Schauspieler und das ist das Wesentlichste: er spielt nicht Charaktere, die ihm vorgezeichnet sind, er schöpft seine Anregungen nicht aus der Anempfindung, in seinem eigenen Empfinden liegt der Antrieb zu seinen künstlerischen Äusserungen, er spielt sich selbst.

Er spielt sich selbst im edelsten und höchsten Sinne des Wortes, sein Spiel ist ungeheuchelte Wahrheit; nicht täuschender Schein stellt sich in ihm uns vor die Sinne, vielmehr macht es uns zu Zeugen thatsächlicher Erlebnisse, als deren Miterlebende wir uns fühlen. Nicht dass ihm das Leben zum Spiel wird, kennzeichnet die Art seiner Be-

gabung, sondern dass sein Spiel Leben ist, dass er unmittelbar aus dem Borne des Lebens schöpft und seine Aufgabe darin findet, dieses Leben voll und ganz zu offenbaren. »Meist kann ich mich nicht erwehren zu finden, dass, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten«, schreibt Wagner (am 12. Januar 1852) an Uhlig, und am 8. Juni 1853 an Röckel: »Ja wo das Leben aufhört, da fängt die Kunst an: wir geraten von Jugend auf in die Kunst, ohne zu wissen, wie? und erst wenn wir die Kunst bis an ihr Ende durchdringen, gewahren wir zu unserem Jammer, dass uns eben das Leben fehlt.«

Wurde Wagners Begabung als die des Schauspielers bezeichnet, so wurde ihm damit also nicht bloss die Fähigkeit zugeschrieben, Empfindungen in gewaltigerer Weise, als es gewöhnlichen Sterblichen verliehen ist, auszudrücken, sondern vor allem auch die, sie zu haben. Darsteller und Dargestellter sind in ihm eine Person, und so bedingt die Grösse des Darstellers bei ihm zugleich die Grösse des Dargestellten. Alle in dem Werke Richard Wagners vereinigten Kunstgattungen finden wir in ihm auf ihre gemeinsame Lebensquelle zurückgeführt, nämlich auf das Empfindungsleben des Menschen und seine natürlichen Ausdrucksformen, — jenes erweitert durch den Reichtum all der im Laufe der Kulturentwicklung uns zu eigen gewordenen Vorstellungen, diese gesteigert durch die nach allen Richtungen hin unendlich vervollkommneten Kunstmittel, wie sie sich aus dem geschichtlichen Werden und Wachsen der einzelnen Künste allmählich ergeben hatten. Künstlertum und Menschentum treffen auf ihrem Gipfel zusammen; höchste Kunstbethätigung und höchstes Leben werden eins.

Mensch und Künstler

Auf dieser Stufe können wir den Menschen vom Künstler nicht mehr trennen, wir werden uns nicht mehr bloss zu fragen haben, was dieser kann, sondern auch, was jener ist. Die Vielseitigkeit des Künstlers wird sich von diesem höheren Gesichtspunkte aus als die Fähigkeit wunderbarster Vereinigung darstellen. »Nur noch als Künstler kann ich leben, in ihm ist mein ganzer Mensch aufgegangen«, schreibt Wagner am 9. April 1852 an Liszt. Die Kunst gelangt aber durch dieses Erfassen der ganzen Persönlichkeit dahin, sich des Lebens in allen seinen Erscheinungen bemächtigen zu können und so zu erweisen, dass seine Interessen ihr nicht fremd sind, dass sie vielmehr berufen erscheint, innigsten Anteil am Leben zu nehmen, um es zur Höhe ihrer Empfindungs- und Anschauungsweise emporzuheben. Nicht Flucht aus dem Leben bedeutet wahre Kunst, sondern seine Verklärung.

Die scheinbar dem Leben abgewandteste Kunst, wir haben gesehen, wie sie diesem Ziele zugestrebt hat, wie sie in der Erreichung dieses Zieles zugleich ihre Reinigung und höchste Steigerung erfährt.

Wir werden daher mehr noch als bei den früher betrachteten Meistern bei Richard Wagner ins Auge fassen müssen, was ihn als Menschen bewegt und erfüllt hat, wenn wir die Bedeutung seiner Kunst erkennen wollen, wir werden im Gehalte seiner Kunst den zum reinsten und edelsten Ausdruck geläuterten Gehalt seines Lebens zu entdecken haben. Mehr als bei irgend einem anderen Künstler ist daher bei ihm die Entwicklung seiner Kunstbethätigung zugleich die Geschichte seines Innenlebens.

Jugendwerke

Seine frühesten Werke, die Oper »Rienzi« mit eingeschlossen, gehören den Lehrjahren an. Er macht sich mit den Mitteln seiner Kunst vertraut, sein ungestümer Drang rüttelt an den gegebenen Formen und erfüllt sie mit seiner Gewalt, ohne sie ganz seinem hohen Wollen dienstbar machen zu können; was einzig ihn zu einem wahrhaft lebensvollen künstlerischen Gestalten zu führen vermöchte, hat er noch nicht gefunden: sich selbst. Eine Jugendsymphonie in C-dur lehnt sich an Beethoven an, ohne bei aller Kraft der Erfindung besondere Selbständigkeit zu verraten. In den Opern »Die Feen« und »Das Liebesverbot« wetterleuchtet bereits der »Tannhäuser«. Dort kommt vorahnend zum Ausdruck, was später in Elisabeth, hier, was in Frau Venus Gestalt gewinnen sollte. »Für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein«, berichtet der Meister aus jener Zeit in der Schrift: »Eine Mitteilung an meine Freunde«, und was das für ihn für eine Bedeutung hatte, erklärt er in einem späteren Briefe an Röckel (vom 24. August 1851): »Nicht eher sind wir das, was wir sein können und sollen, bis — das Weib nicht erwecket ist«.

Die Eindrücke des Aussenlebens finden in seinem empfänglichen Gemüte den lebhaftesten Wiederhall. Zwar haben wir es hier nicht mit den von den Bestrebungen des »jungen Deutschlands« beeinflussten politischen und sozialen Anschauungen Wagners zu thun. Von Wert für uns ist es aber, dass auch seine politischen Anschauungen dieselbe Grundlage haben wie seine Auffassung des Wesens der Kunst und derselben Quelle entströmen. Politiker im eigentlichen Sinne des Wortes ist Wagner nicht und will es auch nicht sein. Für ihn hat die Politik nur insofern eine Bedeutung, als sie der Kunst die Lebenssphäre vorbereiten soll. Die Kunst ist ihm aber gleichbedeutend mit dem Leben der Zukunft, und deren höchstes Produkt der freie, schöne,

starke Mensch der Zukunft. Von diesem Standpunkte aus haben wir den »Rienzi« als den künstlerischen Niederschlag politischer Empfindungen aufzufassen. In dieser Oper bezeugt ein überwältigendes Ungestüm die Gewalt der Antriebe, denen sie entsprungen ist. Die Masse wird zur Wirkung vornehmlich in Anspruch genommen. Auf Volksscenen ruht das Gewicht der Handlung; der Ausdruck der Empfindung einzelner tritt ihnen gegenüber zurück: also gerade das Gegenteil der späteren künstlerischen Anschauungsweise Wagners.

Der fliegende Holländer

Zwischen dem »Rienzi« und den nun folgenden Werken liegt ein Abgrund, der zwei verschiedene Kunstprinzipe trennt. Die Musik als Ausstattung dort, als Ausdruck hier. Wagner wendet sich von der ersteren mit grösster Entschiedenheit ab. Mit der Sendung der Partituren des »Rienzi« und des »Tannhäuser« an Liszt schreibt er am 22. März 1846: »Ich wünsche und hoffe, dass Ihnen letzterer besser gefallen möge als der erste«. Im »Fliegenden Holländer« giebt sich mit der vertieften Lebensanschauung auch eine geänderte, nicht bloss die äussere Tendenz, sondern das ganze Kunstwerk in Gehalt und Form erfassende Kunstauffassung kund. In der »Mitteilung an meine Freunde« schreibt Wagner: »Hier (an der Küste Norwegens) tauchte mir ‚Der fliegende Holländer' wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe Physiognomie und Farbe.« Nicht mehr das Volk, wie es in Raum und Zeit sich darstellt, mit seinen politischen und sozialen Interessen macht er zum Träger seiner Ideen. Diese Welt hatte er in ihrer ganzen Jämmerlichkeit kennen gelernt. »Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem ‚Fliegenden Holländer'«, heisst es in einem Briefe an Röckel vom 23. August 1856. Der Erlösungsgedanke, der von nun ab das Grundmotiv für das gesamte dramatische Schaffen Wagners abgiebt, tritt hier zum ersten Male auf. Mit dem erwachten Erlösungsbedürfnisse geht der Mitleidsgedanke Hand in Hand. Mitleid nur vermöge zur ersehnten Erlösung zu helfen, das Mitleid eines Weibes. Dem Mitleide entspringt die Treue, die Senta dem erlösungsbedürftigen Holländer weiht.

»*Doch dass der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden*« —

und

»*Kann tiefen Mitleids Stimme mich belügen?*« —

singt Senta. Die Erlösung erfolgt im Tode.

Und nun steht Wagner auf dem Boden seiner Kunst. Die

Intrigue spielt in seinen Dramen, die sich ihr verschwisternde heuchelnde Anempfindung fremder Gefühle in seiner Musik keine Rolle mehr. Nun schöpft er nur noch aus dem reinen Borne der Wahrheit, aus seiner eigenen Brust; denn sein Erlösungsbedürfnis hat er im »Holländer« geschildert, seine Befreiung erlebt. »In allen meinen Beziehungen zu der leidenden Welt«, so bekennt er in einem Briefe an Liszt (vom 19. Oktober 1858), »leitet und bestimmt mich nur eines — das Mitleiden. Ich darf mich rücksichtslos ihm hingeben, da ist all' eigenes Leiden überwunden.« Im »Holländer« schon drückt sich dies aus. Sein alle die widrigen Lebensschicksale in treuer Geduld mit ihm teilendes Weib mochte auch nicht ohne Einfluss gewesen sein auf die Sendung, die er der Senta zuteilt. Viel später zwar, aber doch aus gleicher Empfindungsweise hören wir ihn an seiner Frau rühmen: »Ist sie auch schon in allem die Alte geblieben, so weiss ich doch jetzt von ihr, dass sie — möge nun mit mir vorgehen und geschehen, was da wolle — mir bis zum Tode zur Seite stehen wird« — sie habe die Feuerprobe durchgemacht. Von ihm selbst und einem von ihm erfahrenen eigenen Geschick erzählt uns der »Fliegende Holländer«.

Und siehe da! Ausdruck und Form der Musik wird von diesem seinem Erlebnisse ergriffen. Es macht sich vor allem das Streben bemerkbar, der von eben diesem Erlebnisse gesättigten Dichtung die ihren Ausdrucksgehalt steigernde Musik möglichst nahe zu rücken. Wenngleich noch nicht bis zur vollen gegenseitigen Durchdringung von Wort und Ton, findet doch der Geist der Dichtung in allen Phasen der Handlung eine treffende Umsetzung in Musik. Die Arienform ist noch nicht beseitigt, aber vielfach gelockert, das Prinzip des Ausdruckes gewinnt bestimmenden Einfluss auf die Gestaltung der Form.

Und ein anderes noch ist es, was er in den Tiefen seines Innern erlauscht: seine deutsche Eigenart. Während der ablenkende Blick nach aussen ihn den Ideen des Kosmopolitismus und Sozialismus zugeführt hatte, erschaut er nun sein innerstes Wesen als deutsch. Mehr ahnend noch als klar erkennend sagt er in einem Briefe an Ferdinand Heine: »dass wir nur schreiben müssen, gerade wie es der uns Deutschen angeborene poetische Sinn eingiebt, nirgendshin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen und einfach die Stoffe wählen und so behandeln müssen, wie sie uns zusagen, um am sichersten zu sein, auch unseren Landsleuten zu gefallen. Auf diese Art können wir auch wieder eine deutsche Originaloper gewinnen.«

An den Küsten Norwegens, wo das brausende Meer von den Sagen der germanischen Vorwelt erzählt, war ihm der Gedanke an den »Holländer« gekommen. Ein deutsches Gemüt nur konnte den grossartigen Natureindruck so verstehen, wie er ihn verstanden. Er gab seinem Sinnen und Drängen mit einem Male die Gestalt, deren es zu seiner Aussprache bedurfte. In der Welt fand er sie, die in Weber und Marschner die so mächtig nachklingenden Töne deutscher Romantik geweckt hatte, in der Welt der treu bewahrten, traumhaften Erinnerungen des germanischen Volkes an seine Vorzeit. Zwar der Riss zwischen dem innen Erschauten und dem äusserlich Erlebten, zwischen dem idealen Deutschland, dessen Bild er im Herzen trug, und der trostlosen Wirklichkeit der heimischen Verhältnisse kam freilich bald zum Vorschein. »Wie ich in Paris enttäuscht worden war, sollte ich es nun auch in Deutschland werden. Mein ‚Fliegender Holländer' hatte allerdings die neue Welt noch nicht entdeckt, sein Weib konnte ihn nur durch ihren und seinen Untergang erlösen«.

Tannhäuser

Noch einmal bietet sich ihm ein Stoff in historischem Gewande dar: »Manfred«. Er hat die Wahl zwischen ihm und »Tannhäuser«. Wenngleich jener manches Bestechende für ihn hat, so kann er, nachdem das Wesen seiner Kunst sich immer entschiedener ihm offenbart hatte, doch nicht lange zweifeln, was er zu wählen habe. Bei Manfred bewirkt der Mund der Prophetin, was sich im Tannhäuser durch einen inneren seelischen Prozess vollzieht, den Kampf gegen die Sinnlichkeit. Dabei konnte es sich schliesslich gar nicht mehr um eine Wahl handeln: was er zu ergreifen habe, war ihm mit Notwendigkeit vorgezeichnet.

Hatte er, der Erlösungsbedürftige, so lebhaft empfunden, dass das Weib es sei, das die Erlösung zu bringen berufen ist, so musste sich ihm das Verhältnis zum Weibe als Gegenstand lebendigsten Interesses aufdrängen. Nicht in einem äusseren Vorgang kann sich die Erlösung vollziehen, sondern eine innere Wandlung in der Seele des Helden muss sie herbeiführen. Nicht das liebende Weib allein ist es, das dabei in Frage kommt, sondern vor allem auch die Art der von ihm erregten Empfindung. Eine gewisse Treue hält ja auch Venus dem Tannhäuser. Der Treulosigkeit wird vielmehr er von ihr geziehen. »Kehr' wieder, trau' meiner Liebeshuld, kehr' wieder, suchst du Frieden« — ruft sie ihm zum Abschied zu, und als sie im dritten Akte lockend wieder erscheint: »Auf ewig sei nun mein!«

Die Ewigkeit der Liebe allein aber ist es nicht, wonach das

sehnende Herz verlangt; erheben soll ihn die Gunst des Weibes über den Genuss des Augenblickes, der seiner Brust dauernde Befreiung nicht zu gewähren vermag. Den Sinnen nur gehört er an, deren Befriedigung nicht zusammenfällt mit dem Ziele des ihn bewegenden Dranges. Nicht den Augenblick zu übertäuben gilt es, sondern die Ewigkeit zu gewinnen. Die Macht, die den Blick nach aussen gelenkt, die Eindrücke des Lebens mit ihren Reizen vor die Sinne gestellt und zunächst des Tondichters Weltanschauung beeinflusst hatte, nun stellt sie sich ihm in ihrer berückendsten Gestalt als sinnliche Liebe dar. Sie ist in Frau Venus personifiziert. Ihr, der dem egoistischen Triebe dienenden stellt sich in Elisabeth die Vertreterin der reinsten, edelsten Mitleidsidee gegenüber, der Bejahung des Einzelwillens seine Verneinung in der opfervollen Hingabe an den anderen. Was die persifflierende Frau Venus prophezeit, wenn sie ausruft:

»Um Mitleid, nicht um Liebe
Fleht bettelnd der Genoss« —

es wird, freilich in ganz anderem Sinne, zur erhabenen Wahrheit. Während Venus den ihr Verlorenen sich wieder zurückgewinnen will, denkt Elisabeth nur an seine Sühne und opfert sich ihm auf. Ihre Liebe hat sich zum Mitleid geklärt:

»Für ihn nur will ich flehen,
Mein Leben sei Gebet.
. . . . . .
Mit freudigem Erbeben
Lass dir ein Opfer weih'n!
Nimm hin, o nimm mein Leben,
Nicht nenn' ich es mehr mein!«

Das Erbarmen, das Tannhäuser schliesslich bei Venus, »der Erbarmungsreichen«, zu finden gemeint, durch Elisabeth, die Erlöserin, ist es ihm zu teil geworden. Mit den Worten: »Heilige Elisabeth, bitte für mich«! stirbt er. »Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden, er geht nun ein in der Seligen Frieden«.

Noch ist hier die Erlösung in ein Jenseits verlegt. Wir werden sehen, wie es Wagner drängt, nicht nur das Erlösungsstreben und den Erlösungsakt, sondern auch das Erlösungsergebnis in die Sphäre seines künstlerischen Erlebens und Schaffens zu ziehen, um dabei mit dem dramatischen zugleich ein psychologisches Problem zu lösen.

Lohengrin

Mit der im »Tannhäuser« angeregten Frage fand sich Wagner vor das Problem des Weibes gestellt, das im »Lohengrin« behandelt

wird. Durch fraglose Hingabe nur kann Elsa des Glückes teilhaftig werden. In ihrer Natur liegt aber das Fragen mit Notwendigkeit begründet. Es wäre durchaus irrig, ihr Übertreten des Verbotes als Schuld aufzufassen, ihren Ungehorsam weiblicher Neugierde zur Last zu legen und im Verluste des Glückes, das Elsa zugedacht war, eine Strafe zu erblicken. Der Konflikt liegt viel tiefer. Welche Bedeutung der Meister selbst ihm beigelegt hat, geht daraus hervor, dass er den Charakter und die Situation des Lohengrin als »den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart« erkennt (Eine Mitteilung an meine Freunde. Ges. Schr. u. D. IV, 363). Elsa ist das ideale Weib. Den Mann, dem es sich zu eigen giebt, in seinem Wesen voll und ganz zu erkennen, ist sein naturgemässes Bedürfnis, das Verlangen danach sein unveräusserliches Recht. Mit der Forderung fraglos vertrauensvoller, treuer Hingabe steht es im Widerspruche. Der Widerspruch des Lebens, der im »Tannhäuser« durch die beiden einander feindlich gegenübertretenden Personen der Venus und der Elisabeth symbolisiert ist, klafft hier in einer Person auf. Während dort noch eine Lösung durch die seinen Widerpart ausschliessende Wahl des einen der beiden gegensätzlichen Prinzipe denkbar scheint, ist sie hier ausgeschlossen. Elsa kann nicht anders handeln, als sie handelt, will sie ihre Natur und ihr Bestes nicht verleugnen. Ihre Handlungsweise aber, die Stellung der Frage, bringt sie um ihr Glück, führt den tragischen Ausgang mit Notwendigkeit herbei. Denn Lohengrin kann sein Wesen nicht mitteilen, ohne den gerade auf dem Rätselhaften seiner Herkunft beruhenden Zauber unwiederbringlich zu zerstören. So wird aus dem Versenken in die Tiefen weiblichen Fühlens die Tragik des Lebens offenbar. In der Frage nach dem »Woher« ist sie begründet: »die Wissenschaft trägt die Sünde des Lebens«, sagt Wagner einmal. Die von jedem Erkenntnisdrange freie Unschuld naiven Empfindens und Handelns verfällt dieser Tragik nicht. Ihr fehlt aber auch die Fähigkeit des nur auf Erkenntnis beruhenden Glücksgenusses. Es ergiebt sich als Gegenstand nächster dramatischer Behandlung nach dem nach Wissen begehrenden Weibe das wissende, das Weib nämlich, das dem sonst unvermeidlichen Konflikte dadurch entzogen ist, dass es das Wissen bereits, ohne erst darnach streben zu müssen, in seiner Brust trägt. Brünnhilde ist vorgeahnt.

Wir sehen, wie sich in allen Gestalten Wagners ein inneres Ringen personifiziert, wie sich durch sie gleichsam die in ihm selbst

Instinkt und Theorie

erwachenden und nach Lösung drängenden Widersprüche nach aussen projizieren. Nicht aber um eine verstandesmässige Lösung durch philosophische Erkenntnis handelt es sich hier. Vielmehr spielt sich alles auf dem Boden des Gefühlslebens ab. Vor sein Auge will der Tondichter innere Kämpfe, eigene Erlebnisse treten lassen, um sie in ihrer Natur zu erschauen und ihrem Bilde die ersehnte Erkenntnis abzuringen. Das ist der Trieb zur dramatischen Gestaltung, das ihre Erfüllung mit dem Gehalte der Musik.

Man würde Wagner, man würde überhaupt die Eigenart künstlerischen Schaffens sehr verkennen, wenn man etwa meinte, Wagner habe in seinen Schöpfungen Erkenntnisse, die er sich von aussen geholt, verwertet oder Resultate philosophischer Spekulation in künstlerische Gewandung umgekleidet. Im Gegenteil, wir sehen, dass sein instinktives künstlerisches Gefühl seiner Verstandeserkenntnis immer vorangegangen ist. Diese finden wir stets schon ahnungsvoll durch jenes vorbereitet. Darin liegt die Einheit seiner Entwicklung. Diese an den zu verschiedenen Zeiten von ihm ausgesprochenen Ansichten und Meinungen prüfen zu wollen und aus ihrem Wechsel auf einen Mangel dieser Einheit oder auf Abirrungen zu schliessen, wäre ein arges Verkennen der künstlerischen und menschlichen Eigenart Wagners. Mögen als seine philosophischen Gewährsmänner Hegel, Feuerbach oder Schopenhauer bezeichnet werden, sein bester, untrüglichster Gewährsmann war stets er selbst, die untrügliche Sicherheit seines eigenen künstlerischen Instinktes. Und sich selbst hat Wagner nie die Treue gebrochen. Nennt sich Schopenhauer den konsequentesten Philosophen, so kann man Wagner vielleicht mit noch grösserem Rechte den konsequentesten Künstler nennen. Was er in seinen Kunstwerken geschaffen und was er in seinen Schriften ausgesprochen hat, alles lässt sich auf den gleichen Mittelpunkt beziehen und aus ihm erklären, auf sein künstlerisches Gefühl, das in der Tiefe mit seinem menschlichen Empfinden zusammenfällt. Mag man ihn je nach den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung als Kommunisten, Anarchisten, Kosmopoliten, Nationalen, Jungdeutschen, Atheisten, Eudämonisten, Willensverneiner bezeichnen, eines war er vor allem und immer: Künstler im tiefsten Sinne des Wortes, und in diesem seinem Künstlertume wurzelt die Wahrheit aller seiner in der äusseren Erscheinung so verschieden, ja unvereinbar dünkenden Anschauungen. Der Meister spricht sich selbst in der »Mitteilung an meine Freunde« folgendermassen aus: »Die Widersprüche, deren ich hier gedenke, sind aller-

dings für denjenigen gar nicht vorhanden, der sich gewöhnt hat, eine Erscheinung nicht anders als auch nach ihrer Entwicklung in der Zeit zu beobachten. Wer bei der Beurteilung einer Erscheinung auch diese Entwicklung in Betracht zieht, dem können Widersprüche nur dann aufstossen, wenn sie eine von Raum und Zeit losgelöste, unnatürliche, unvernünftige ist: das Moment der Entwicklung aber ganz ausser acht lassen, die in der Zeit getrennten und wohl unterschiedenen Phasen derselben in eine unterschiedslose Masse zusammenfassen, heisst jedoch selbst eine unnatürliche, unvernünftige Anschauungsweise, und sie kann nur unserer monumental-historischen Kritik zu eigen sein, nicht der gesunden Kritik des teilnehmenden, empfindenden Herzens.«

Die Form des neuen Dramas

Das Bestreben, psychische Vorgänge darzustellen, nimmt einen wesentlichen Einfluss auf die Behandlung der Musik. Die Gruppierung der Töne nach den überlieferten Formen entsprach den Anforderungen einer auch die Musik in allen ihren Teilen durchdringenden psychischen Entwicklung nicht. Der Rhythmus dieser Formen war Körperbewegungen entnommen, wie sie sich beim Tanze natürlicherweise ergeben hatten, und konnte ebendeshalb den Impulsen einer dramatischen Handlung unmöglich entsprechen. Durfte sich aber die Musik den Gesetzen des Rhythmus entziehen? Ist nicht der Rhythmus ihr Lebenselement? Gewiss! Aber wie die tonliche Ausdrucksweise, ist auch er der Vermannigfaltigung und Verfeinerung fähig. Erscheint er in den ursprünglichen Tonformen noch in der Einfachheit heftiger, durch primitive Lust- und Unlustempfindungen hervorgerufener Bewegungen, so nimmt er, ergriffen von den verfeinerten und komplizierteren Impulsen fortschreitender seelischer Erregungen, die einzelnen Phasen der dramatischen Entwicklung in sich auf, ohne damit seine Abhängigkeit von den die Ausdrucksbewegungen des menschlichen Körpers beherrschenden Formgesetzen zu verlieren. Während ihm dort die heftigen, aber auch einförmigen Sprünge und Wendungen des Tanzes ihr Mass geben, wird er hier durch die Mimik des Schauspielers bestimmt. Er folgt dessen Empfindungsgange und bestätigt in seinen Gliederungen das Ebenmass der Ausdrucksweisen, in denen jener sich kundgiebt.

Dabei stellt sich das Bedürfnis nach einer diesen Rhythmen genau sich anbequemenden Sprache ein. Wagner empfindet die Notwendigkeit, die Sprache aus den Anforderungen der Musik heraus zu gestalten. Seine Dichtung trägt ihnen nach Möglichkeit Rechnung. Sie streift thunlichst ab, was sich nicht restlos in Empfindung aufzulösen vermag. Erzählendes wird möglichst vermieden, und, wo es eintreten muss,

erscheint es nicht als nackte Mitteilung, sondern als ein Empfinden und Mitempfinden in Anspruch nehmendes dramatisches Motiv.

Bei der folgerichtigen Durchführung dieses Prinzips mussten sich Wagner Metrum und Reim in ihrer hergebrachten Anwendung als Hindernisse in den Weg stellen. Sind sie doch nur der schwache Ersatz des Rhythmus und der Melodie in den ihres musikalischen Gehaltes verlustig gegangenen Sprachformen. Noch finden wir daher im »Tannhäuser« und selbst im »Lohengrin« nicht jene innige Verschmelzung von Wort und Ton, durch die sich Wagners spätere Werke auszeichnen. Noch beansprucht die Sprache Sonderrechte für sich, was zur Folge hat, dass auch die Musik ihrerseits solche selbständige Ansprüche geltend machen muss. Im ganzen aber befindet sich Wagner bereits auf der Bahn seiner grossen Reformen. Sie mussten sich aus seiner Auffassung der dramatischen Musik als einer Entäusserung psychischer Erlebnisse von selbst ergeben. Das Spiel der Empfindungen und Leidenschaften wird nun Gegenstand musikalisch-dramatischer Entwicklung. In den gegenseitigen Wechselbeziehungen der menschlichen Individuen tritt es in die Erscheinung. Diesen Beziehungen hatte die Musik gerecht zu werden. Sie musste es daher aufgeben, durch Formen wirken zu wollen, die weniger dem Bedürfnisse des dramatischen Ausdruckes als der Absicht dienten, durch gefällige Beziehungen der Töne und durch Klangreize zu bestechen. Die Arie, deren Wiederholungen und Abschnitte einer solchen »absolut« musikalischen Absicht entsprachen, musste einem einzig durch dramatische Bewegungen und Ruhepunkte bestimmten Gesange weichen. Das Zusammensingen mehrerer Personen in Duetten, Terzetten u. s. w. zeigt sich meist wenig geeignet, dem Ausdrucke jeder einzelnen gerecht zu werden. Dazu kommt noch die Anforderung, dass im Drama die Aufmerksamkeit des Zuhörers voll und ganz den Kundgebungen des einzelnen zugewendet sein muss, weil ja das Mitempfinden mit ihm der Träger der dramatischen Wirkung ist. An die Stelle mehrstimmiger Gesänge treten daher Wechselreden. Der Chor wird nur angewendet, wo es sich thatsächlich um die Anteilnahme vieler an einem dramatischen Vorgange handelt, und wo das gemeinsame Interesse einen gemeinsamen Ausdruck ermöglicht. Das Orchester übernimmt die Aufgabe einer eigenartigen Vermittlung zwischen Scene und Zuhörerschaft. In seine Klänge giesst der Tondichter den Strom seiner Empfindungen, in ihm spricht er die Sprache seines Herzens, in ihr und ihrer Übereinstimmung mit den Bühnenvorgängen giebt es sich kund, dass wir

es mit der Verkörperung von Erlebnissen seiner eigenen Seele zu thun haben. Die Lyrik seiner Orchestersprache ruft in erster Linie das Mitempfinden des Zuhörers wach, dem nun die dramatische Handlung ein Selbsterlebtes wird.

Die Meistersinger

Was Wagner als dramatischen Konflikt empfunden, das hat sich ihm, in dem der Künstler mit dem Menschen zusammenfiel, zugleich in seiner Berührung mit der Aussenwelt als Lebenskonflikt dargestellt. Während er jenen künstlerisch zu lösen sucht, drängt ihn dieser zum Kampf nach aussen. Der Rechtfertigung und Verteidigung gilt dieser Kampf zunächst, um dann erst in Angriff überzugehen. Dieser sein Kampfesmut bestimmt ihn sogar einmal zu unmittelbarer künstlerischer Gestaltung des um seine Kunstgrundsätze entbrannten Streites. Die Idee des Sängerkrieges im »Tannhäuser« sollte der idealen Sphäre entrückt und in Beziehung zu persönlichen Erfahrungen im gedachten Streite gebracht werden. Für die Darstellung dieses der Wirklichkeit näher gerückten Konfliktes musste der Boden im realen Leben gefunden werden. »Die Meistersinger von Nürnberg« entsprangen dieser Absicht. Hier überträgt Wagner einer handelnden Person, dem Walter von Stolzing, nicht nur die Vertretung seiner Empfindungsweise, sondern auch die seiner künstlerischen Anschauungen. Es bedarf wohl keiner Betonung, wie sehr es dem Meister gelungen ist, in diesem abseits vom geraden Wege seiner Entwicklung liegenden Werke die polemische Absicht mit einer durch sie nicht getrübten, voll und ganz in künstlerische Gestaltung aufgehenden dramatischen Handlung zu verbinden. Er hat uns mit den »Meistersingern« ein unvergleichliches Bild deutschen Kulturlebens gegeben, dessen Einzelzüge sich ihm nur darum in Musik aufzulösen vermochten, weil sie seinem deutschen Gemüte Gegenstände eigensten Empfindens waren. Es durfte wohl an dieser Stelle des zwar sogleich nach Vollendung des »Tannhäuser« (als das ihm folgende »heitere Satyrspiel«) entworfenen, aber erst viel später zur Ausführung gelangten Werkes gedacht werden, weil wir in ihm neben Wagner dem Künstler auch dem mutigen Verfechter seiner ästhetischen Grundsätze begegnen und so Gelegenheit finden, ihn nun auch in dieser Eigenschaft zu betrachten.

Schriften

Als solcher hat er in zahlreichen Schriften seine Anschauungen dargelegt. Man würde sie nicht erschöpfend würdigen, wenn man ihre Entstehung der Absicht zuschreiben wollte, künstlerische Theorien um ihrer selbst willen zu schaffen und zu vertreten. Zu sehr war die Kunst mit allen seinen menschlichen Interessen verwachsen, zu

sehr war sie ihm notwendige instinktive Lebensbethätigung, als dass sie ihm jemals Gegenstand einer bloss theoretisch spekulierenden Abstraktion hätte werden können. Wenn er von seiner Kunst spricht, so spricht er immer von sich selbst, wenn er ihr Wesen erörtert, so handelt es sich ihm dabei um eine Darlegung seiner eigenen künstlerischen Entwicklung. An Uhlig schreibt er mit der Übersendung der Schrift: »Das Kunstwerk der Zukunft«: »Da ich Ihnen in dieser Schrift eigentlich meine ganze Geschichte bis auf den heutigen Tag mitteile, finde ich es fast unnötig, gerade heute Ihnen noch viel zu schreiben«. Als Selbstbekenntnisse von gar nicht zu überschätzendem Wert haben wir daher diese Schriften zu betrachten. Zum ersten Male geschieht es, dass ein Künstler in so umfassender Weise uns Einblick gewährt in die Werkstätte seines, und damit des künstlerischen Schaffens überhaupt. Er lehrt uns, dass dieses seinem Wesen nach nicht Ergebnis von Spezialfähigkeiten und -Studien, sondern umfassendste Lebensbethätigung ist. Eine ganze Lebensanschauung zu entwickeln fühlt er sich gedrängt, wenn er von seiner Kunstauffassung Rechenschaft giebt. In allgemeinen Lebensverhältnissen erblickt er daher auch die Hindernisse einer freien Kunstentwicklung. Deshalb schreitet er zu dem Versuche, die Widersprüche, zu deren künstlerischer Lösung es ihn trieb, auch im Leben zu versöhnen. Dieser Antrieb liegt seiner Entwicklung zu Grunde und charakterisiert ihre verschiedenen Perioden. Er äussert sich in gleicher Weise in seiner Revolutions-, Reformations- und Regenerationsidee. Die Jämmerlichkeit der bestehenden Zustände führt ihn zur Erkenntnis der Notwendigkeit ihrer Änderung. Mit ihr ist die Hoffnung auf ihre Erreichbarkeit verbunden, die ihn selbst dann nicht verlässt, als er in Schopenhauers Philosophie der Willensverneinung für seine Anschauungen vom Verfall der historischen Menschheit und dem Elend des Daseins eine metaphysische Begründung gefunden zu haben glaubte.

Nichts ist irriger als zu meinen, Wagners Kunstwerke seien aus der Reflexion geborene Beispiele zu vorgefassten Theorien. Erst nach Vollendung des »Lohengrin« sind seine bedeutungsvollen Schriften erschienen. Sein Schaffen war seinem Erkennen vorangegangen als das Ergebnis einer zwingenden Notwendigkeit. Darin und nur darin hat es seinen künstlerischen Wert. Denn das Kunstschaffen ist in seinem innersten Wesen ein unbewusster Vorgang. Bewusst daran ist nur das, was nicht dem eigentlichen Schaffen angehört, das äussere Gestalten in Gemässheit der empfundenen Antriebe und der aus den

Tiefen des Geistes ans Tageslicht des Bewusstseins hinaufstrebenden Vorstellungen. Wagner bestätigt dies, wenn er in »Oper und Drama« sagt: »Wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, dass er noch nicht kann« (Ges. Schr. u. D. IV, 97) — und an anderer Stelle: »Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel«. (Brief an August Röckel vom 23. August 1856.) Wagners umfassender Bildung und allseitiger Anlage war es gegeben, in Worte zu fassen, was andere wohl zu üben, nicht aber auch zu sagen vermocht hatten. Seine Neuerungen aber entspringen nicht dieser seiner sozusagen theoretischen Fähigkeit, sondern haben dieselbe Wurzel, der auch die Neuerungen eines Bach, eines Mozart, eines Beethoven entsprungen sind. Der einzige Unterschied besteht darin, dass er sie ausser mit dem Auge des Künstlers auch noch mit dem Auge des Denkers erschaute.

Die Kunst und die Revolution

Den Widerspruch der Bedingungen, unter denen sich die Kunst als freie, menschliche Bethätigung allein gedeihlich zu entfalten vermag, mit den bestehenden sozialen und politischen Zuständen behandelt die erste grössere Schrift Wagners: »Die Kunst und die Revolution« (1849). Vom Griechentum ausgehend stellt er die Kunst als den durch keine äusseren Zwecke getrübten Selbstgenuss des freien, starken Menschen hin. Im Eindrucke des Kunstwerkes soll die ganze menschliche Gemeinschaft an diesem Genusse teilnehmen. Indem er eine Prometheus-Aufführung im alten Hellas als Beispiel wählt, sagt er von diesem idealen Publikum, es sei zusammengeströmt, »sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was er vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war«. Die Kunstbethätigung an sich gewährt diesen Genuss. »Der Künstler hat ausser dem Zwecke seines Schaffens schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formen selbst Genüge: sein Produzieren ist ihm eine an und für sich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit«. An dieser Thätigkeit habe das ganze Volk teilzunehmen. Die Sorge um den Erwerb, die Arbeit zu bestimmten Zwecken erschöpfe die Thätigkeit des heutigen Menschen, mache ihn zum Sklaven und des Selbstgenusses unfähig. Das Römertum und Christentum werden von diesem Standpunkte aus einer Kritik unterzogen. Wagners in jener Zeit durchaus ablehnende Stellung zu letzterem ändert sich später wesentlich. Diese

Änderung entsprang aber nicht einer Änderung seiner Kunstauffassung, sondern einer Vertiefung seines Urteils über das Christentum. Jene behält er im wesentlichen unverrückt bei; sie ist unmittelbarer Ausfluss seines künstlerischen Empfindens. Der Wurzel alles Lebens entsprungen ist es dem Irrtume entzogen. Es bildet den unverrückbaren Grundpfeiler der durch wechselnde Verhältnisse und Erscheinungen beeinflussten Meinungen.

Die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der Zeit, deren Wert Wagner von den Theaterzuständen ausgehend an seinem künstlerischen Streben prüft, zeigen sich für dessen freie Bethätigung so ungünstig als möglich. »Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen«. (Eine Mitteilung an meine Freunde, Ges. Schr. u. D. IV, 377.) Diese Zustände müssten eine gründliche Umgestaltung erfahren. Dies sei nur durch die Revolution möglich. Wagner will damit nicht für eine politische Revolution agitieren. Nicht gemacht werde die Revolution in der Geschichte, sondern alles mache sich von selbst. Hier gewahren wir den Einfluss Hegels. Hoffnungsfreudig meint Wagner zum Schlusse: »Die Kunst und ihre Institute, deren zu wünschende Organisation hier eben nur sehr flüchtig angedeutet werden durfte, können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeinde-Institutionen werden: Der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder anderen gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all unser zukünftiges gesellschaftliches Gebahren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist«.

Zukunftsmusik

Die im gleichen Jahre (1849) verfasste Schrift: »Das Kunstwerk der Zukunft« befasst sich vorwiegend mit der Kunst selbst. Von ihrem Titel leitet sich die von den Gegnern des Meisters aufgebrachte Bezeichnung »Zukunftsmusik« ab, mit der man die Meinung verband, Wagner schaffe nur für die Zukunft, seine Werke sollten seiner Absicht nach erst für die Zukunft Geltung haben. Will damit behauptet werden, dass Wagners Schöpfungen den Zeitgenossen noch nicht voll

verständlich waren, so gilt das Gleiche von jedem grossen Künstler. Wird aber Wagner das Streben zugemutet, ein Kunstwerk zu schaffen, das erst in der Zukunft seine Wirkung ausüben solle, so ist nichts irriger als dies. Für die Zukunft schaffen zu wollen, kann nie des echten Künstlers Absicht sein. Beim Schaffen seines Kunstwerkes befindet er sich mitten in der lebendigsten Gegenwart. Von ihr erwartet er die Beglaubigung des lebendig empfangenen Kunstwerkes durch eine ebenso lebendige Rückwirkung. Sein Schaffenstrieb fällt zusammen mit dem ahnenden Empfinden dieser Rückwirkung. Die Absicht, mit seiner Rückwirkung in der Zukunft sich bescheiden zu wollen, von ihr erst zu erwarten, was der gegenwärtige Augenblick leisten muss, wenn er sich als lebensvoll, als wirklich produktiv erweisen soll, kann dem Künstler nicht zugemutet werden. Alle Bedingungen für das Verständnis seines Kunstwerkes muss er im Augenblick des Produzierens in sich vorfinden, und wäre er der einzige, in dem sie vorhanden, so wäre sein Werk schon darum kein Werk der Zukunft, kein Gegenstand der Hoffnung oder Erwartung, sondern lebendigste Gegenwart. »Das Ungegenwärtige erfasst nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl«, sagt Richard Wagner in »Oper und Drama« (IV, 252), und in unmittelbarer Beziehung auf die Kunst: »Der Shakespeare, der uns einzig etwas wert sein kann, ist der immer neuschaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war«. (Eine Mitteilung an meine Freunde, IV, 294, Anmerkung). Für die Gegenwart hat Wagner geschaffen wie jeder grosse Tonkünstler, Gegenwart, vollgültiges Betonen des lebendigen Augenblickes war ihm seine Kunst, Gegenwart sollte sie jedem anderen sein im Gegensatze zu der gerade von ihm so heftig befehdeten historischen Auffassung eines Kunstproduktes. Klar spricht er seine Anschauung aus, wenn er sagt: »dass das stets voll und ganz Gegenwärtige ein für allemal das ganz oder teilweise Ungegenwärtige, das Monumentale zu verdrängen habe«. (Eine Mitteilung an meine Freunde, IV, 295.) An Liszt schreibt er im gleichen Sinne (Briefwechsel, I, 64): »Wir werden vergangen vergangen, zukünftig zukünftig sein lassen und nur in dem Heute der vollen Gegenwart leben und dafür schaffen«.

Das Kunstwerk der Zukunft

Nicht das Kunstwerk soll also einer Zukunft angepasst werden, sondern umgekehrt die Zukunft dem Kunstwerke. In der genannten Schrift Wagners, die sich damit befasst, dem Kunstwerke, wie er es geschaut und geschaffen, die zu seiner Verwirklichung erforderlichen

Lebensbedingungen abzulauschen, erklärt er ausdrücklich, nur was absichtslos und unwillkürlich sei, entspringe dem wirklichen Kunstbedürfnisse. Diese Grundidee verlässt ihn nie. In ihr erfasst er das Wesen der Kunst, das Wesen des Dramas insbesondere und ebenso auch das Wesen des Lebens überhaupt. »Es gilt im Drama« — schreibt er an Heckel — »wie im Kunstwerk überhaupt, nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken« (Briefwechsel S. 37). Mit den Äusserungen des Bewusstseins ist der Irrtum verbunden; dieser ist wieder der Vater des Erkennens. Ein Abbild der Notwendigkeit und Wahrheit des Lebens sei die Kunst. Gerade da, wo der Künstler noch vermittle und auswähle, sei das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk im eigentlichen und wahren Sinne des Wortes. Da, wo der Künstler im dargestellten Gegenstande sich selbst wiedergefunden habe, (also da, wo er den springenden Punkt der Gegenwart berührt), trete das Kunstwerk ins Leben (nicht also in einer konstruierten Zukunft). Durch diese Äusserung wird auch beleuchtet, in welchem Sinne Wagner das Volk als den eigentlichen Träger der Kunst betrachtet. Nicht das Volk als zusammenhangsloses Konglomerat einzelner Individuen, sondern als einen im Künstler zur höchsten Blüte sich entfaltenden einheitlichen Organismus hatte er im Sinn.

Kunstwidrig sei die Gestalt des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode. In der Allgemeinsamkeit des Kunstempfindens sei das Kunstwerk die lebendig dargestellte Religion. Diese »Religion der Zukunft« ist also weder Tradition noch Dogma, aber auch nicht die blosse Hinweisung auf ein künftig zu Erwartendes und zu Erhoffendes, sondern die Hingabe des Volkes an den Augenblick wirklichen Lebens, wie ihn die Gemeinsamkeit des Kunstempfindens gewährt.

Bei der Betrachtung des künstlerischen Menschen und seiner allseitigen Bethätigung im Kunstwerke kommt Wagner auf dessen verschiedene Bethätigungsarten in Körperbewegung, Ton und Sprache zu reden. Das Wesen der Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst wird erörtert. Als verschiedene Ausdrucksformen einer einheitlichen Lebensbethätigung müssen die durch Sonderentwicklung voneinander losgelösten, in der Trennung ihrer ursprünglichen Aufgabe entfremdeten Einzelkünste sich wieder in einem Gesamtausdrucke vereinigen. Dies geschieht im allseitigen, nach keiner Richtung hin beschränkten Empfindungsausdrucke des ganzen ungeteilten künstlerischen Menschen.

»Der wirklich gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er will und liebt.«

Die bestehenden Kunstformen, in denen bisher ein Zusammengehen der Einzelkünste versucht wurde, Oratorium, Oper und Ballet entsprechen solchen Anforderungen nicht. Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei werden in ihrem Verhältnisse zu dem so aufgefassten Kunstwerke beleuchtet. Das wahre Ziel der Kunst sei die Verherrlichung des Menschen. Ihr haben die Künste zu dienen. Nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten teile sich der darstellende künstlerische Mensch, in dem sich die drei Schwesterkünste, Musik, Poesie und Mimik zu einer gemeinsamen Wirksamkeit vereinigen, an die höchst gesteigerte Empfängniskraft mit. Im Drama erweitere er sein besonderes Wesen zum allgemein menschlichen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist. Die freie künstlerische Genossenschaft sei der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Mit der Erzählung der Wielandsage als einer Mahnung an das deutsche Volk schliesst die Schrift: »Du einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!« Es folgt der Entwurf des Dramas: »Wieland der Schmied«.

Oper und Drama

Hatte Wagner in den besprochenen Schriften im allgemeinen das Verhältnis der Kunst zum Leben und das Wesen des Kunstwerkes behandelt, so beschäftigt er sich in »Oper und Drama« (1850/51) ausführlich mit dem dramatischen Kunstwerke als demjenigen, das er zur Verwirklichung seiner Ideen berufen glaubt. Die alte Oper wird einer Kritik unterzogen, ebenso untersucht, inwieweit das Schauspiel den Bedingungen des idealen dramatischen Kunstwerkes entspricht. Der Gegenstand dramatischer Darstellung sei das rein Menschliche. »Das Drama giebt uns den Menschen, der Roman den Staatsbürger«. Im Mythos allein finde sich der vom Historischen unberührte Mensch. »Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts anderes als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten, bewunderten und geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen«. »Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muss, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit sich sein, dass er aller Hilfe des logischen Mechanismus sich begeben und mit vollem Bewusstsein an das untrügliche Empfängnis des unbewussten, rein menschlichen Gefühles mitteilen kann«. »Im Drama müssen wir Wissende werden

durch das Gefühl«. Das Problem des Verhältnisses zwischen Gefühl und Verstand, dem Unbewussten und dem Wissen, sehen wir auch hier wie in seinen Dramen den Tondichter beschäftigen. Er zeigt sich von ihm auf das Tiefste berührt. Zu seiner Lösung drängt es den Künstler, zu seiner Klärung den Denker. Der Künstler geht aber stets voran; der Gegenstand seines Denkens ist stets ein vom Künstler ihm dargebotener. Die Gestalten Wotans, Frickas, Siegfrieds werfen ihre deutlich erkennbaren Schatten auf die Erörterungen in der Schrift »Oper und Drama«.

Das Wesen der dramatischen Dichtung bezeichnet Wagner sachlich treffend, wenn auch etymologisch unrichtig, als »Verdichtung«. Glaube, Moral und dergleichen spielen im Verhältnisse des Künstlers zum Geniessenden keine Rolle. »Dem dichtenden Verstande liegt für den Eindruck der Mitteilung gar nichts am Glauben, sondern nur am Gefühlsverständnis. Er will einen grossen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bilde darstellen und dieses Bild muss daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, dass es das unwillkürliche Gefühl ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird«. »Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen«. »Wo das vom Dichter Vorbereitete wirklich werden soll — da kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, ausser wenn er sie ebenso steigert, wie er das Motiv gesteigert hat, und das vermag er nur durch ihren Erguss in die Tonsprache«.

Der entscheidende Wendepunkt

Hier stehen wir vor dem entscheidenden Wendepunkte, an dem sich Dichtung und Musik berühren, in dem sie sich eins fühlen. Die Sprache hat alles abgestreift, was ihre Mitteilungen der Gefühlssphäre entzieht, und nun streben ihre Triebkräfte von selbst wieder der Tonbildung zu. Auf die Tonformen hatte aber auch wieder die Gebärde in ihrer Ausdrucksbedeutung bestimmenden Einfluss gewonnen. Die Gebärde erfährt daher in Wagners Schrift eine ausführliche Beleuchtung. Tanzgebärde und Wortsprache wirken im Zustande der Erregtheit aufeinander. Auf diesen Zustand der Erregtheit kommt es an. »Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben insofern vollkommen zu entsprechen, als sie dieses nur in seinem gedrängtesten

Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen.« (IV, 125.) Der Zusammenhang von Ausdrucksgebärde und Sprache ergiebt den natürlichen Rhythmus. Er unterscheidet sich von dem aus blossen Zahlenmassen hervorgehenden Metrum. Ihm entsprechen die Hebungen und Senkungen des Verses. Der Bedeutung der Konsonanten und der Vokale für den Ausdruckslaut wird nachgegangen, dem Stabreime das Wort geredet. Er versinnliche die Verwandtschaft der Sprachwurzeln. »Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande.« (S. 165.) Die deutsche Sprache habe (vor der italienischen und französischen) den Vorzug, im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenzuhängen. (S. 263.) In der Melodie werde der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente. Es werden von diesem Standpunkte aus die Tonart, die Periode, die Harmonie, die Polyphonie, das Orchester, die Klangfarbe erläutert. Das Orchester habe die Stelle des antiken Chores zu vertreten. Es hat »den Ton, dann die Melodie und den charakteristischen Vortrag des Sängers zunächst als einen aus dem inneren Bereiche der musikalischen Harmonie wohlbedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung zu bringen« (S. 210); damit fällt ihm eine Vermittlerrolle zu wie dem Chore der Alten. Vergleicht doch schon Lessing die Aufgabe des Orchesters mit der des antiken Chores. »Da das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermassen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, dass die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.« (Hamburgische Dramaturgie 26. Stück.) Diesen Gedanken hat Richard Wagner aufgenommen und vertieft.

Form und Inhalt

Wir haben noch des sogenannten Leitmotives zu gedenken. Es ist das mit dramatischem Blute getränkte Motiv der Symphonie, führt also der Form nach nichts Neues in die Musik ein. Seine Wiederkehr hat im Drama nicht bloss die Erinnerung an eine bereits dagewesene Tonverbindung, sondern auch die an einen bestimmten Empfindungsinhalt wachzurufen. Nicht Sentenzen wollen diese Motive sein, sondern plastische Gefühlsmomente. So erzielt mit ihrer Hilfe der Künstler die höchste Einheitlichkeit der Form. »Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, dass er sich in einem künstlerischen Ausdrucke mitteilt, durch

den er sich vollständig an das Gefühl kundzugeben vermag.« (S. 246.) »Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfasst nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.« (S. 252.)

Wir entnehmen daraus die hohen Ansprüche, die Wagner nicht bloss an den Musiker, sondern auch an den Dichter seines Dramas stellt. Er weist auf Voltaire hin, der von der Oper sagte: »Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das lässt man singen«, und stellt dem als seinen Grundsatz gegenüber: »Was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch der Dichtung nicht wert.« (S. 259.) Wagner schliesst seine Erörterungen mit den Worten, die das auch schon von uns beleuchtete Verhältnis der Gegenwart zur Zukunft klarstellen: »Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderer als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigenen Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur einer aber kann dies: der Künstler.« (S. 284.) —

Der Mythos

Indem er immer weiter zurückgreift von der noch im Volke lebendigen Holländersage auf das alte, nur mehr schriftlich überlieferte Tannhäuserlied und den märchenhaften Stoff des Lohengrin, gelangt Richard Wagner, wie von einem unwillkürlichen Zuge getrieben, im Nibelungenwerke zur alten Mythe. »Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm (dem wahren Menschen) die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken.« (Eine Mitteilung an meine Freunde IV, 380 f.) Immer mehr nähert Wagner sich so einem reinen, von allem historischen Beiwerke entkleideten Menschentume, immer geeigneter werden seine Gestalten, Träger der in seiner eigenen Seele sich abspielenden Konflikte zu sein, sich gleichsam als ihre Personifikationen darzustellen. Dass es sich dabei stets um ein Eigenes, um ein Selbsterlebtes handle, hat sich Wagner voll zum Bewusstsein gebracht. An O. L. B. Wolff schreibt er am 29. Mai 1849 kurz nach seiner Flucht aus Dresden: »Ich weiss, dass meine letzten Erlebnisse mich in eine Bahn gerückt haben, auf der ich das Wichtigste und Bedeutungsvollste zu Stande bringen muss, was meiner Natur

zu produzieren gestattet ist.« Seine Anschauungen über die besondere Eignung des Mythos für die dramatische Kunst haben sich aus seinem drängendsten künstlerischen Bedürfnisse entwickelt.

Wissen und Empfinden waren ihm in ihrem gegensätzlichen Verhältnisse zu einander vor die Augen getreten. Das seinem natürlichen Erkenntnisdrange folgende Weib Elsa ist der Tragik des Lebens verfallen. Diesen Widerspruch nicht durch den tragischen Ausgang gewaltsam abzustossen, sondern ihn zu lösen, das musste das Streben dessen sein, der ihn in seiner Brust so heftig empfand. Die Gestalt des Helden, in dem das Erkennen mit dem Empfinden zusammenfällt, der »unbewusst, ohne Geheiss, aus eigener Not, mit der eigenen Wehr schüfe die That«, musste ihm vorschweben. Fände sich dieser, so wäre mit seiner That gethan, »was not den Göttern, doch dem Gotte zu wirken verwehrt«. Der Gott ist Wotan, das personifizierte Weltprinzip, in dessen Brust der Kampf nie und nimmer zur Ruhe gelangen kann.

Das Erkennen beruht auf einem Vergleichen; in ihm wird das Empfinden zu einer Wahl geführt, und so spitzt sich denn der Zwiespalt zwischen dem Erkennen und einem dem Bewusstsein noch entrückten Empfinden zu einem Kampfe zwischen Begehren und Liebe zu. Jenes bezieht sich auf den einzelnen, in ihm meldet sich sein Egoismus; diese ist die Hingabe an den anderen, die zur Selbstverleugnung führt. Die Gegensätze von Erkennen und Empfinden einerseits, von Egoismus und Liebe andererseits, sie liegen der grossartigen Anlage der Dramengruppe »Der Ring des Nibelungen«: »Das Rheingold«, »Die Walküre«, »Siegfried«, »Götterdämmerung« zu Grunde. Mit grösster Begeisterung hat Wagner an diesem Werke gearbeitet. »Wenn ich«, so schreibt er an Liszt, »an Opfer denke und Opfer heische, so ist dies nur für dieses Werk, denn nur in ihm fühle auch ich noch einen Zweck für dieses mein Leben«, und an Uhlig: »Meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden«.

Der Ring des Nibelungen

Wo das lebendige stets aus der Quelle des Empfindens schöpfende Wissen fehlt, da setzt sich statt seiner die Pflege des Gewohnten, Hergebrachten, Gesetz, Sitte und Konvenienz fest, um äusserlich zu stützen, wo es an innerem Halte fehlt. Fricka, die Hüterin der Sitte und des Gesetzes, tritt an die Stelle des Wissens, in dem Wotan, der Wollende, einzig eine entsprechende Ergänzung seines Wesens finden könnte: denn Erda, die Wissende, schläft. Nach dem Scheine strebt

ein falsches Erkennen, nach Lust ein irregeleitetes Wollen. In der in sich zerfallenen Welt wenden sich wahnbetört alle gegeneinander. Das Gold ist ihr Ziel; Zwerge, Riesen, Götter und Menschen streben danach und scheuen sich nicht, um seinen Besitz die Liebe zu verleugnen und zu verraten. Wotan weiss in dieser Welt voll Widersprüchen keinen Rat. Er hofft auf den kommenden Helden. Dieser ist ein Spross des Wälsungenpaares Siegmund und Sieglinde. Menschensatzungen verletzender Liebe ist er entsprungen. Der Menschensatzungen aber bedarf es in der des lebendigen Wissens entbehrenden Welt; Fricka muss herrschen. Ein herrliches Weib ist Siegfried beschieden, Brünnhilde, die Walküre, dem Umgange Wotans mit Erda entsprossen. In der Verbindung beider hätten sich Wollen und Wissen zu erlösender Vereinigung zusammenzufinden. Fricka, bestrebt, den verletzten Satzungen Sühne zu verschaffen, bestimmt Wotan, vom Schutze Siegmunds im Kampfe mit dem beleidigten Gatten Sieglindens abzulassen. Die Walküre Brünnhilde hatte es versucht, ihm Wotans Verbote zum Trotz Hilfe zu bringen; nun begegnet ihr während des Kampfes Wotan, und Siegmunds Schwert zerschellt an dessen Speer: der unselige Wälsung fällt. Furchtbare Rache hat der Gott der Ungehorsamen zugedacht, die, Wotans innersten von ihm selbst verleugneten Wunsch erratend, seinem durch Fricka bestimmten Entschlusse widerstrebt hat. Er mildert die Strafe, indem er die Walküre in tiefen Schlummer versenkt und einen Feuerkreis um sie zieht, den nur der ihr bestimmte Held zu durchbrechen vermag. Siegfried, Sieglindes Sohn, der seinen auf Verrat sinnenden Erzieher Mime erschlagen, den in einen Drachen verwandelten Besitzer des Nibelungengoldes Fafner getötet und sich des Goldes bemächtigt hat, gelangt, durch ein Vöglein geleitet, zu Brünnhilde, durchbricht das Feuer und gewinnt ihre Liebe.

Haben wir überhaupt in allen Einzelgestalten, die uns als Vertreter dieser zerfallenden Welt entgegentreten, nichts als verschiedene Verkörperungen von Wotans Willen zu erblicken, der, in sich zerfahren, den bösen Leidenschaften des Egoismus anheimfällt, so zeigen sich auch die Helden der »Götterdämmerung« gleichsam als die verkleinerten Schatten dieser Gestalten, als »Objektivationen des gleichen Willens«. In dieser Welt findet Siegfried, nachdem er infolge eines Zaubertrankes seine Liebe zu Brünnhilde vergessen und für Gunther um sie geworben hat, seinen Untergang. Auch das Reinste kann in ihr nicht bestehen. Im Untergange nur kann es sich retten. Gerade die tragische Katastrophe aber führt zur Erlösung. Der aufgedeckte Widerspruch der

Welt führt ihre Vernichtung herbei. Diese Vernichtung ergiebt sich als eine Befreiung; denn der Ring, der als Symbol des Egoismus den Fluch getragen, ist dem Urelemente zurückgegeben. Über den Trümmern des Unterganges erhebt sich siegreich die reine Liebe.

»Fühl' meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
fasst mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein! —
Heiaho! Grane!
Grüsse den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruss!«

Wagner und Schopenhauer

Mit diesen Worten Brünnhildens schliesst das Werk. In ihm hat Wagner, wie er selbst sagt, seine Lebensauffassung niedergelegt. Überraschend ist ihre Übereinstimmung mit der Schopenhauers, dessen Philosophie Wagner erst nach Vollendung seiner Dichtung kennen lernte. Diese Übereinstimmung lässt sich bis ins einzelne hinein verfolgen und drängt zu der Frage, ob sie denn wirklich nur in verwandten individuellen Anlagen ihren Erklärungsgrund finde, oder ob dieser nicht doch tiefer zu suchen sei. Schopenhauer verdankt die Grundgedanken seines philosophischen Systems dem Studium der indischen Philosophie; Richard Wagner hat sich in die alte nordische Mythe versenkt, die nach Grimms Forschungen in ihren wesentlichen Grundzügen mit der unserer deutschen Vorfahren zusammenfällt, und hat ihr nicht nur seine Gestalten entnommen, sondern zeigt sich auch von ihrer Anschauungsweise mächtig beeinflusst. Woher das eine und das andere? Beide, Schopenhauer wie Wagner, waren urgermanische Naturen. In der Urheimat der Germanen traf jener auf Denkerzeugnisse, in denen die dem Arier eigene metaphysische Phantasie sich grossartig wie nirgends anders entfaltet hatte; die germanische Urzeit erschloss diesem eine Empfindungsweise, die gleichen Ergebnissen wie jenes Denken zudrängte. Nicht erst anzueignen aber hatten sie sich diese Denk- und Empfindungsweise, sie war ihnen im Grunde schon angeboren. Was sie zufällig draussen gefunden zu haben schienen, das war eigentlich nichts weiter als eine willkommene

Bestätigung dessen, was sie in ihrem Innern bereits gesucht hatten. Und so erweisen sich Schopenhauers Philosophie und Wagners Kunst als dem gleichen Geiste entsprungen, eine Philosophie, die uns anmutet wie eine grossartige Tragödie, ein Kunstwerk, in dem innigster Empfindungsausdruck sich bis zur Offenbarung tiefster philosophischer Weisheit verklärt. Ist es da zu verwundern, wenn Wagner, als er mit Schopenhauers Philosophie bekannt wird, in ihr begeistert erfüllt findet, wonach sein Erkennen in heissem Ringen längst gestrebt? Kein grösserer Irrtum als zu meinen, das Studium Schopenhauers habe eine Umkehr in den Anschauungen Wagners bewirkt. Im Gegenteile! Er hat darin ihre entschiedenste, tiefste Bestätigung gefunden. Über die Mittel, diese Anschauungen im Leben zu verwirklichen, hatte der Meister in den verschiedenen Perioden seiner Entwicklung verschiedene Meinungen; ihr tiefster Kern blieb aber davon unberührt. Der Junghegelianer, der Anhänger Feuerbachs, der Schopenhauer-Verehrer, sie waren immer nur ein und derselbe, ihre Einheit war in jener Tiefe begründet, wo die Wahrheit ohne Vermittlung des Verstandes dem künstlerischen Empfinden sich erschliesst. Die Veränderungen, welche die Nibelungen-Dichtung von dem ersten Entwurfe (»Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama« 1848) bis zur abschliessenden Vollendung des grossen Bühnenfestspiels (Partitur der »Götterdämmerung«, beendet November 1874) erfahren hat, sind daher für uns von nebensächlicher Bedeutung.

Tristan und Isolde

Als unmittelbares Ergebnis des Studiums der Schopenhauer'schen Philosophie und der damit verbundenen Klärung der Weltanschauung des Meisters ist uns aber eine andere Schöpfung von grösstem Interesse, die gewaltige Liebestragödie »Tristan und Isolde«. Hier vollzieht sich die Erlösung nicht wie im »Ring« durch die Liebe, sondern ich möchte sagen: in der Liebe. Der Tod ist nichts anderes als das Aufgehen in dieser Liebe.

»O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergessen,
dass ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von
der Welt mich los!«

singt Isolde, und zum Schluss:

»In des Wonnemeers
wogendem Schwall,
in der Duftwellen
tönendem Schall,
in des Weltatems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewusst —
höchste Lust!« —

Allerdings nicht die Willensverneinung, nicht die Askese wie bei Schopenhauer gewährt hier die Befreiung von den Fesseln des Daseins, aus einer mit dem Fluche des Egoismus beladenen Welt, sondern das Aufgehen des Willens des einen in dem des anderen, die Vernichtung des Einzelwillens in der Liebe. War die Erlösung durch das Weib im »Holländer« von einem Schicksalsspruche abhängig, erfolgt sie im »Tannhäuser« durch Selbstentsagung und Aufopferung des Weibes, ist die Herstellung eines glückvollen Verhältnisses zwischen Mann und Weib im »Lohengrin« noch an einen Akt der Zurückhaltung geknüpft, welcher der Natur des liebenden Weibes widerspricht, so dass hier in der Vereinigung von Mann und Weib selbst der Widerspruch aufklafft, an dem die Welt krankt, weist das durch Liebe wissend gewordene Weib im »Ringe« auf eine Erlösung hin, die den Untergang der ganzen bestehenden Welt zur Voraussetzung hat, — so vollzieht sich dagegen in der Liebe Isoldens und Tristans die Erlösung von selbst. Sie ist — in Übereinstimmung mit Schopenhauer — in einen rein innerlichen Vorgang verlegt, in dem der Einzelwille gebrochen wird.

Parsifal

In der durchaus folgerichtigen Entwicklung Wagners ist sein Bühnenweihfestspiel »Parsifal« das letzte Glied. Auch ihm liegt wie schon dem »Fliegenden Holländer« der Erlösungsgedanke zu Grunde. In diesem Gedanken finden sich Dichter, Philosoph und — dies muss nach den Ergebnissen der Wagner'schen Kunst behauptet werden — Musiker zusammen. Er darf nicht etwa als ein dem Künstler nur infolge einer besonderen Eigenart seiner Anlage immer wieder sich aufdrängendes Problem betrachtet werden, so dass seine fortgesetzte Behandlung vielleicht als Einseitigkeit und Beschränktheit erschiene. Dieser Erlösungsgedanke enthält vielmehr das Problem aller Probleme, dasjenige, welches den in seinen höchsten Fähigkeiten sich bethätigenden,

in sein tiefstes Inneres einkehrenden Menschen immer und immer wieder beschäftigen muss. Dass es Wagner an der Fähigkeit nicht gemangelt hat, dieses Problem in vielseitigster Art zu behandeln, ihm aus einer Fülle von Vorgängen und Gestalten der Erscheinungswelt heraus auf immer neuen Wegen beizukommen, wodurch seine Gabe, das wirkliche konkrete Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu erfassen, auf das Glänzendste bekundet wird, kann wohl niemand leugnen. Aus dem warmen Leben heraus, aus dem Ringen seiner eigenen Seele hat sich ihm ja mit dem Erlösungsbedürfnisse zugleich der Erlösungsgedanke ergeben. In ihm findet die Tragik des Lebens ihre philosophische wie auch ihre künstlerische Lösung.

Dass sich die Erlösung auf einen Willensakt gründen müsse, dieses Ergebnis tritt Wagner immer klarer vor die Augen. Aus eigener Kraft müsse sie erfolgen, aus einer Kraft, deren der Tannhäuser nicht inne werden kann, wenn er sich einer von fremder Hand ihm auferlegten Sühne unterwerfen muss, die in Lohengrin nicht zur Wirksamkeit gelangt, weil den Gralsritter noch ein Sehnen nach irdischer Glückseligkeit herabzieht, deren Erreichung von der Frage des Weibes abhängig gemacht ist, die bei Siegfried gerade da versagt, wo er ihrer bedarf, und die Tristan nicht zu Gebote steht, wenn er durch das Weib wohl die Flucht aus der Welt, nicht aber ihre Entsühnung zu erlangen vermag.

Der Schwäche des Weibes, auf welcher der Fluch des Weltelendes lastet, tritt in Parsifal die Kraft des Mannes gegenüber. Sein stärkeres, nicht bloss egoistisch auf den Besitz des Weibes gerichtetes, sondern der ganzen Welt zugewendetes Empfinden behauptet er auch gegenüber der in Gestalt des Weibes an ihn herantretenden Versuchung. Sein Lieben ist dadurch wissend geworden, es hat sich zum Mitleiden verklärt. Gleich Siegfried muss Parsifal von der Schuld eines nur egoistischen Trieben dienenden Erkennens frei, er muss »reiner Thor« sein. Einzig seinem reinen Empfinden darf sein Erkennen entspringen. Die Kraft dieses Erkennens bethätigt er in der Verführungsscene mit Kundry.

Dem Weibe wird überhaupt nun eine andere Rolle zugedacht als in allen früheren Werken. Es ist nicht mehr das erlösende Prinzip, sondern im Gegenteil selbst der Erlösung bedürftig. Nicht die Hingebung an das Empfinden, sondern die dem Empfinden entspringende That bewirkt die Erlösung, und ihrer ist nur der Mann fähig. Im erkennenden Empfinden, im Wissen durch Mitleid wird die That

vollbracht, die das Weib von Schuld und Qual befreit und Erlösung dem Erlöser bringt.

Das aus der Musik geborene Drama

So sehen wir, wie sich bei Wagner nicht etwa bloss metaphysische Anschauungen oder gar nur abstrakte Gedanken — (solche entziehen sich überhaupt dem musikalischen Ausdruck) — sondern innere Erlebnisse in Musik umsetzen und durch sie dramatische Gestaltung gewinnen. Ihre Wärme verdankt die Wagner'sche Tonsprache ihrer Eigenschaft als unmittelbarer subjektiver Gefühlsentäusserung; ihre dramatische Form gewinnt sie aus der lebensvollen Verkörperung der das Empfinden anregenden Lebenskonflikte. Im Wagner'schen Drama verliert also die Musik ihren eigentlichen Charakter, lyrischer Stimmungsausdruck, unmittelbare Empfindungskundgebung zu sein in keiner Weise; sie giebt sich nicht Gestalten preis, die von aussen an sie herantreten, vielmehr schafft sie sich selbst die Gestalten, aus deren Munde sie redet. Das ist eben das Kennzeichnende des Wagner'schen Dramas, dass seine Musik nicht einem Akte der Anbequemung des Musikers an die dichterische Vorlage entspringt, sondern dass es »aus dem Geiste der Musik geboren« ist. Nicht die Entwicklung des Dramas war es, die nach Musik verlangt hat — wenngleich sich die Sehnsucht nach einer Ergänzung des poetischen Ausdruckes durch die Tonsprache auch in ihm gezeigt hatte — die Entwicklung der Musik vielmehr hat der dramatischen Gestaltung zugestrebt. Ein Musiker musste es sein, d. h. ein Künstler mit dem Drange, in unmittelbarstem Gefühlsausdrucke sich selbst zu geben, der einzig und allein das mit dem Tone zu untrennbarer Einheitswirkung verbundene Drama schaffen konnte, und jener Drang nur ist es, der den Gestalten dieses Dramas ihre Lebenskraft und Lebensfülle verleiht. Wie irrig ist es zu meinen, es käme nur auf eine sinnvolle Verbindung von Dichtung und Musik, auf treffende Farbengebung und richtige Deklamation an, um dem gerecht zu werden, was Wagner mit seinem Kunstwerk wollte und vollbrachte! Seine Bedeutung liegt nicht in einer Reform der Oper durch Beseitigung von Sinnlosigkeiten und Verhüllung von Widersprüchen, sondern vielmehr in einer Erweiterung der Symphonie durch volle Entfaltung der in ihr liegenden dramatischen Keime. Nur von diesem Standpunkte aus wird man auch den sogenannten »Neuerungen« Wagners gerecht werden können, ja man wird sie von ihm aus als notwendige Folgerungen aus der vorangegangenen Entwicklung, als Erfüllung eines längst Verheissenen zu erkennen haben.

Die dramatischen Ausdrucksmittel: Musik und Sprache

Die Einheit des Dramas setzt sich nicht aus einzelnen Elementen äusserlich zusammen, vielmehr ist das Drama ein Organismus, in dem jeder Teil als ein Wesentliches mit dem Ganzen verbunden ist. Diese organische Eigenschaft muss also der dramatischen Musik innewohnen. Sie muss sich als ein Ganzes darstellen, in dem ein Teil durch den andern, und alle durch das Ganze bedingt sind. An Stelle der Abschnitte nach Nummern (Arien, Duette u. s. w.), in welche die alte Oper recht eigentlich »zerfiel«, musste eine Gliederung treten, die sich aus der scenischen Anlage des Dramas selbst zu ergeben hatte. Es könnte dabei die Frage aufgeworfen werden, ob denn die Musik einer solchen Gliederung überhaupt fähig sei? Ob sie denn nicht ihr formales Wesen, das in rhythmischer Einheit besteht, aufgebe, wenn sie sich nach solchen Dimensionen entfaltet und ihre Einheit dem Zusammenhange des Dramas entlehnt? Diese Frage ist zum Teil bereits im Vorangegangenen beantwortet worden. Wir haben ja gesehen, dass das Tondrama aus dem Geiste der Musik selbst geboren ist. Nur mit einem solchen Drama wollen wir es zu thun haben, nur ein solches hatte Wagner im Sinn, als er sein Kunstwerk schuf. Rhythmus und tonliche Gestaltung der Musik mussten also eine Erweiterung und Vervollkommnung erfahren haben, die sie nicht nur zur glücklichen Lösung einer solchen Aufgabe befähigten, sondern geradezu darauf hindrängten.

Im Rhythmus erfasst unser Mitempfinden eine Bewegung in ihrer Einheitlichkeit. Ein solches Mitempfinden vermag die körperliche Bewegung, wenn sie einem Erregungszustande entspringt, also Ausdruck ist, und nicht minder eine diese körperliche Bewegung in sich aufnehmende Musik zu erwecken. Der Fähigkeit dieses Mitempfindens sowohl als auch der Musik entsprach zunächst der Rhythmus der einfachsten und stärksten derartigen Körperbewegungen, der des Tanzes. Wir wissen aber, wie sehr sich unser Empfinden sowohl als auch, seinem Bedürfnisse folgend, dessen Ausdruck verfeinert hat. Die Geschichte der Musikentwicklung ist das lebendigste Zeugnis dafür. Nicht nur gröbere in die sinnliche Erscheinung tretende Tanzbewegungen, sondern auch feinere aus intimen Gemütszuständen hervorgehende Bewegungen vermögen wir in ihrer Ausdrucksbedeutung zu erfassen. Diese Ausdrucksbedeutung kann sich nun in doppelter Weise nach aussen hin kundgeben: in der Mitteilung der die Bewegung verursachenden Impulse an den Verstand durch die Sprache und in der Übertragung der durch diese Impulse erregten Empfindungsreihen an

das Gefühl durch Ausdrucksbewegung und Ausdruckslaut, also durch Rhythmus und Ton. Auf diese beiden Arten der Mitteilung gehen Sprache und Musik in ihrem Ursprunge zurück; in diesem gemeinsamen Ausgangspunkte haben sie ihre Einheit. Hieraus ergeben sich für das Tondrama ganz von selbst die Anforderungen an die Sprache sowohl als auch an die Musik. Die Sprache darf nichts enthalten, was dem Empfindungsausdruck fremd ist und demnach der Auflösung in Musik widerstreben würde; die Musik dagegen darf sich keinen rhythmischen und tonalen Gesetzen unterwerfen, die sie in Widerspruch setzen würden mit den rhythmischen und tonalen Anforderungen des durch den Gang der Handlung bedingten Ausdrucks. Die Sprache muss also nach Möglichkeit alles bloss Erzählenden entkleidet werden; wo zu erzählen ist, da muss der Eindruck des Erzählten auf das Gemüt in den Vordergrund treten; denn nur dieses vermag sich mit dem Tonleben zu verständigen.

Metrum und Endreim sind entstanden, als sich die Sprache vom Tonausdruck losgesagt hatte und in ihrer Steigerung zur Dichtung das Bedürfnis empfand, tonliche und rhythmische Elemente, gleichsam als Ersatz für das Verlorengegangene in sich aufzunehmen. Und eben deshalb, weil er nämlich der Sprache diese verloren gegangenen Elemente in seiner Musik wieder zuführte, konnte Wagner auf Metrum und Endreim zum Teil ganz verzichten, zum Teil sie einer freieren Behandlung unterziehen, wie sie in der bloss gesprochenen oder gar nur gelesenen Poesie nicht so leicht möglich war. Dagegen führt er alte Elemente, die in der Sprache auch heute noch unmittelbare Ausdrucksbedeutung haben, wie die Allitteration wieder ein. Der Reform muss sich überhaupt die Sprache in höherem Masse beugen als die durch die Beethoven'sche Symphonie wie auch zum Teil durch die Oper ohnehin schon einer sehr erweiterten und verfeinerten Ausdrucksweise entgegengeführte Musik. In Wagners Musik, möchte ich sagen, treffen wir die auf das Drama angewandte Ausdrucksweise der Symphonie an. Vorstellungen, die ja, wie ausgeführt worden ist, bereits die Symphonie Beethovens vielfach beherrscht hatten, treten noch mehr in den Vordergrund und gewinnen die Klarheit des Wortes und anschaulichen Bildes. Die Gliederung der Form, die von den inneren Anstössen dieser Vorstellungen nur dadurch Kunde geben konnte, dass sie Bewegungen des erregten Körpers in ihrer Anordnung nach den Gesetzen des Gleichgewichts, also rhythmische Ausdrucksbewegungen in sich aufnahm, fügt sich nun in einer dem Mitempfinden

sofort verständlichen Weise zur Einheit zusammen, indem die ihr zu Grunde liegenden Gefühlsimpulse durch das dichterische Wort und das scenische Bild ihre Erklärung und Deutung erhalten. Auch die sogenannte »unendliche Melodie« findet darin ihre Rechtfertigung.

Unendliche Melodie

Eine Melodie, die sich nicht aus kurzen, kleinere Bewegungskomplexe in sich schliessenden Absätzen zusammensetzt, sondern unter dem gewaltigen Bogen eines mächtiger wirkenden Anstosses sich breit entfaltet und mannigfache episodische Unterbewegungen als ihre Verzweigungen in sich aufnimmt, haben wir ja schon in der Beethovenschen Symphonie. Die »unendliche« Melodie in diesem Sinne wäre also nichts Neues; etwas Neues wäre sie nur, wenn damit eine Melodie ohne einheitliche Gliederung, ohne inneren rhythmischen Zusammenhang gemeint wäre. Eine solche hat aber Wagner nie im Sinne gehabt, eine solche hat er auch niemals geschaffen. Seine Melodie entbehrt der Form ebensowenig als das Melos der Symphonie, nur ergiebt sich diese Form aus breiteren Gegen- und Untersätzen und entwickelt sich unter dem Gesichtspunkt der nach ihren Innenvorgängen sich gliedernden Handlung in solch gewaltigen Dimensionen, wie sie in der »absoluten« Musik nicht wohl denkbar sind. Nichts ist unsinniger, als Wagner Mangel an Melodie vorzuwerfen, und wer dies thut, der sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht! Ausdrücklich betont es der Meister in seinen Schriften, »dass die einzige Form der Musik die Melodie ist, dass ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind«. (Zukunftsmusik, Ges. Schr. u. D. VII, 166.)

Leitmotiv

Auch die Verwendung sich wiederholender Motive ist seit den ältesten Zeiten üblich. Das sich wiederholende Motiv bot das geeignetste Mittel, ein Tonstück in seiner Einheit und Gliederung deutlich fassbar und verständlich zu machen. Ursprünglich bedurfte das Ohr dieser Hilfen; mit der wachsenden Ausdrucksbedeutung der Musik wurden diese Motive dadurch, dass sie sich geeignet zeigten, verschiedenen Stimmungsgehalt in leicht wieder erkennbare Tongruppen zu bannen, zu Mitteln des Ausdrucks. Besonders bei Beethoven finden wir sie als solche verwendet. Dem Ausdruck dienstbar nimmt das Motiv einen Gehalt in sich auf, der nicht mehr bloss dem reinen Tonleben angehört, sondern dem Empfinden entquillt und dadurch mit den Vorstellungen, die jenem zu Grunde liegen, in Berührung tritt. Es gehört damit zwei verschiedenen Sphären an — der musikalischen und der dramatischen — und ist insofern besonders tauglich,

den Vermittler zwischen beiden abzugeben. Dramatische und musikalische Gliederung und ihre Übereinstimmung kommen in der Verwendung solcher Motive zu unmittelbarer Anschauung. Sie »leiten« beim Auffassen des musikalisch-dramatischen Aufbaus die Sinne und werden daher mit Recht »Leit-Motive« genannt. Nicht als blosse Symbole für das Auftreten bestimmter Personen oder die Wiederholung von Vorgängen sind sie zu betrachten; in ihnen soll vielmeht die gleichartige Erscheinung in der tonlichen Gestaltung deren Abhängigkeit vom Empfinden kundgeben. Das Motiv erscheint nicht bloss als wiederkehrende Tongruppe in einer gewissen Unveränderlichkeit, sondern auch als Träger der verschiedensten Stimmungen in ihrem Wechsel. So ist es in allmählicher Entwicklung an seine höchste Aufgabe gelangt, dem musikalisch-dramatischen Aufbau des Wagner'schen Kunstwerkes als Grundpfeiler zu dienen.

Harmonik und Instrumentation

Voll und ganz stellt sich auch die Harmonie bei Wagner dem dramatischen Ausdruck zur Verfügung. Bloss ihres sinnlichen Reizes oder ihrer Seltsamkeit wegen hat Wagner nie Harmonien gewählt. Nur in der Notwendigkeit des Ausdrucks sollten sie ihre Rechtfertigung finden. Von diesem Standpunkte aus kann man mit Recht sagen, so paradox es auch klingt, dass seine Harmonien eigentlich stets einfach sind; ihr Reichtum erklärt sich nur aus der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, dem sie entsprechen sollen. Er selbst sagt einmal (Über die Anwendung der Musik auf das Drama, Ges. Schr. u. D. X, 250): »Würden unsere ‚Professoren' mich auf einen ihrer geheiligten Lehrstühle setzen, so dürften sie vielleicht in noch grössere Verwunderung geraten, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mässigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist«.

Das gleiche gilt von der Instrumentation, die so häufig als ein ganz besonderer Vorzug der Wagner'schen Musik gepriesen wird. Dabei verkennt man gewöhnlich das, worauf es eigentlich ankommt, dass nämlich die Instrumentalwirkung an sich für Wagner gar keinen Wert hat, wenn sie nicht voll und ganz in ihrem Zwecke, d. h. im Dienste des dramatischen Ausdruckes aufgeht. Wir sehen also Rhythmus, Melos, Harmonie und Instrumentation im Drama Richard Wagners zu höchster Vollkommenheit entwickelt einzig dadurch, dass sie sich dem Ausdruck dienstbar machen. Darin offenbart sich in anschau-

lichster Weise, dass nur dieser das sie belebende Element ist. Aus anfänglich tief verborgenen Keimen entfaltet er sich organisch bis zum Tondrama Wagners.

So wird das Kunstwerk des Bayreuther Meisters geradezu zu einer Offenbarung des innersten Wesens der Musik. Was ihrer Entwickelung, soweit wir sie in der Vergangenheit zurückverfolgen können, von jeher, wenn auch verhüllt und gleichsam latent, zu Grunde lag, der innere Antrieb, der ihrem Werden und Wachsen die Richtung anwies und zugleich die Kraft zu immer neuen und herrlicheren Gestaltungen verlieh, er tritt bei Wagner frei ans Tageslicht, wird sicht- und greifbare Erscheinung. Man könnte sagen: was bis auf ihn verborgen und den schaffenden Meistern selbst oft unbewusst die Musik in ihrem tiefsten Innern beseelt hatte, das wird von Wagner nach aussen in den Raum hinaus projiziert und tritt uns dort nun als Drama entgegen, das dadurch, dass es das, was die Musik durch das Medium des Ohres dem Gefühle mitteilt, in einem genau entsprechenden Spiegelbilde dem Auge darstellt, die Abfolge der musikalisch ausgedrückten Empfindungen motiviert und vor dem Verstande rechtfertigt. Darum konnte Wagner die Musik die Mutter des von ihm geschaffenen Dramas nennen: »Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelt sie euch: denn was sie ist, das könnt ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie euren Blicken sich durch das scenische Gleichniss, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt«. (Ges. Schr. u. D. IX, 362 f.) —

Rückblick

Blicken wir zurück! Wir haben den Entwicklungsgang der deutschen Tonkunst von Bach bis zu Wagner verfolgt, indem wir ihr allmähliches Werden von einem ganz bestimmten Gesichtspunkte aus betrachteten und erklärten. Die Einsicht, dass das Wesen der Musik Ausdruck ist, und dass sich der Fortschritt in ihrer Geschichte vor allem darin zu erkennen giebt, dass sie im Laufe der Zeiten diesen ihren Ausdruckscharakter immer deutlicher offenbart und herausarbeitet, lag allen unseren Ausführungen von Anfang an zu Grunde. Dass diese Auffassung des Wesens der Musik als Ausdruck keine verkehrte oder auch nur einseitige ist, hat sich, wie mir scheint, eben aus unserer Betrachtung ihres Entwicklungsganges als unbestreitbares Ergebnis herausgestellt. Denn nur deshalb, weil Wagner der erste

unserer grossen Tonmeister war, der das Wesen der Musik mit voller Deutlichkeit und klarem Bewusstsein erkannt hatte, konnte er ein Kunstwerk schaffen, das uns als die herrliche Erfüllung dessen erscheint, was seine Vorgänger geahnt und verheissen hatten.

In der That, jetzt erst verstehen wir ganz die rätselhafte Wundergestalt eines Johann Sebastian Bach, in dessen gewaltigen Tönen das neu erwachende rein menschliche Ausdrucksbedürfnis sich eben erst von den Fesseln eines traditionellen Formalismus und einer pedantisch nüchternen Kontrapunktik losringt, jetzt erst begreifen wir, was einen Mozart befähigte, mit seinen Klängen die Gestalten und Vorgänge dichterisch wenig bedeutender Theaterstücke in die ideale Sphäre verklärtester Schönheit emporzuheben, wenn sie nur zu seinem Herzen sprachen, und warum ihm das unmöglich war, wenn sie, wie beim »Titus« oder bei »Così fan tutte« sein Empfinden kalt liessen; jetzt endlich kennen wir erst ganz die Macht, die einen Beethoven so unwiderstehlich antrieb, die Fähigheiten der absoluten Musik bis an die äussersten Grenzen der Möglichkeit hin auszubilden, bis an jenen Punkt, wo die Sprache der Instrumente versagte, und der unvergleichliche Genius sich nur damit noch zu helfen wusste, dass er kühn zum Worte griff, um das ganz deutlich zu machen, was er mit seinen Tönen eigentlich hatte sagen wollen. Was sie alle uns zu geben vermeinten, das war nicht ein inhalts- und bedeutungsloses Spiel kunstvoll gefügter Tongebilde, sondern die Mitteilung ihres innersten Gefühlslebens in der dem Mitempfinden sofort und unmittelbar verständlichen Sprache der Musik; und die Bedeutung Richard Wagners für die Entwicklung unserer Tonkunst liegt vor allem darin, dass er das innerste Wesen der Musik gleichsam zur Evidenz gebracht hat. Dieses Wesen der Musik, ihre eigentliche Seele, ohne die sie allen höheren Wert verliert, ist aber nichts anderes als das tief in der Natur des Menschen begründete Bedürfnis, sich selbst in all seinem eigensten Fühlen und Empfinden dem Mitmenschen erschöpfend mitzuteilen. Diesem Bedürfnisse wie keine andere Kunst in der denkbar vollkommensten Weise zu entsprechen, ist von jeher der eigentümliche Vorzug der Tonkunst gewesen und wird für alle Zeiten ihre höchste und heiligste Aufgabe zu sein und zu bleiben haben.

V

WAS IST DEUTSCHE KUNST?

Wenn wir uns diese Frage stellen, so betonen wir dabei das Wort »deutsch«. Wir deuten damit an, dass es uns in erster Linie nicht um eine Entwicklung des Begriffes »Kunst«, sondern darum zu thun ist, schon im Begriffe »deutsch« das Merkmal zu kennzeichnen, welches zur Entwicklung der dem deutschen Geiste eigentümlichen Kunst geführt hat. Wir werden uns daher vorerst, ehe wir noch von Ergebnissen deutscher Kunst reden, die Anlage des Deutschen zur Kunst und insbesondere zur Tonkunst, mit der wir uns ja beschäftigen, zu vergegenwärtigen haben. Dies soll uns die Gewähr geben, dass wir es in der deutschen Tonkunst wirklich mit einem Ausflusse der deutschen Anlage und nicht mit einem Produkte zufälliger günstiger Umstände zu thun haben. Und noch etwas wollen wir mit dem Worte »deutsch« aussprechen. Als eine deutsche Kunst wollen wir insbesondere die Tonkunst betrachtet wissen. Sie ist die Kunst, in der sich der deutsche Geist seiner Natur nach offenbart wie in keiner anderen; sie ist in der Art, wie sie sich im Abendlande entwickelt hat, geradezu seine Schöpfung. Unter seinem Einflusse erst sind die Keime auch bei den romanischen Völkern, welche die Anlage dazu sicher nicht von ihren auf dem Gebiete der Kunst wenig produktiven Vorfahren ererbt hatten, triebkräftig geworden; er nur hat sie in steter Entwicklung zu einer Blüte gebracht, welche das Staunen der ganzen Welt ist. Und wollte man heute jemand in kurzem einen Begriff von dem beibringen, was deutsches Wesen in seiner grössten Reinheit ist, so müsste man es in die Worte fassen: »deutsche Musik«.

Die musikalischen Anlagen des Deutschen

Mit der Anlage der germanischen Völker für die Musik werden wir uns also zunächst zu befassen haben. In ihr werden wir die ersten Spuren jener Entwicklung entdecken können, die aus den tiefsten Quellen deutschen Seelenlebens genährt zu so wunderbaren Ergebnissen geführt hat.

Die Musik im deutschen Mythos

Bei allen Völkern war es zunächt die Mythe, in der ihr Gefühlsleben erkennbare Gestaltung gewann. Eine unmittelbare Überlieferung unserer Mythe besitzen wir Deutsche nicht. Wohl aber ist uns in einer alten Sammlung, die »Edda« genannt, die stammverwandte nordische Mythologie überliefert. Die vielverdienten Brüder Grimm haben nachgewiesen, dass die deutsche Mythe im wesentlichen mit der nordischen zusammenfällt. Verwandte Saiten, die in uns sympathisch anklingen, wenn wir die Gestalten der nordischen Mythe in ihrem Denken und Empfinden an uns vorüberziehen lassen, bestätigen die Wahrheit dieses Ergebnisses. Festere Anhaltspunkte liefern die im Volke noch lebendigen Sagen und Märchen, Gebräuche und Gewohnheiten, die, wenngleich in verkümmerter Form, untrügliche Zeugnisse von dem Glauben und der Anschauungsweise unserer Vorfahren erhalten haben. Wer diese Regionen lauschenden Sinnes betritt, wird überrascht sein von der hervorragenden Bedeutung, die hier dem Tonleben zukommt in einer Weise, die geeignet ist, den germanischen Geist dem anderer Völker gegenüber geradezu gegensätzlich zu charakterisieren. Das rauscht und braust, klingt und singt in den wunderbarsten Tönen und Weisen, als beträte man den verzauberten Wald, von dem uns Sagen erzählen, und dabei fühlen wir uns so recht mitten im Herzen des Volkes, wir blicken unmittelbar in die Werkstätten, in denen die wunderbaren Gestaltungen seiner Kunst allmählich zu bestimmten Formen herangebildet worden sind.

Alle Götter unserer Altvordern lieben Gesang und Spiel. Desgleichen die von Göttern abstammenden übermenschlichen Wesen. Einen besonderen Gott der Musik gab es dagegen nicht und dies wohl aus zwei Gründen. Einmal weil die Musik sich in jener Zeit überhaupt noch nicht zur selbständigen Kunst gestaltet hatte; dann aber wohl auch darum, weil das Tonleben im Geiste unserer Vorfahren sich so sehr mit allen ihren Anschauungen verbunden hatte, dass es förmlich einen untrennbaren Bestandteil ihres ganzen Fühlens und Empfindens bildete, so dass kein Anlass dazu vorlag, ihm eine abgesonderte Stellung einzuräumen. Bragi wird als Gott des Gesanges genannt. Als Gesang ist aber dabei vorwiegend die Dichtkunst zu betrachten, die freilich in den alten Zeiten, wo Wort und Ton noch nicht strenge geschieden sind, mit der Tonkunst als gesanglicher Ausdruck verbunden ist. Die Rune empfing durch den Gesang Leben und zauberkräftige Wirkung.

Wuotan

Von grösserer Bedeutung für uns ist Wuotan, der höchste aller

Götter, zunächst nicht so sehr wegen seiner unmittelbaren Beziehung zur Musik als wegen des Zusammenhanges, in den sein Wesen mit Eindrücken musikalischer Natur gebracht worden ist, und wegen der daraus sich ergebenden Auffassung der letzteren. Wuotan gehört die Luft und als solche der Himmel mit seinen Erscheinungen an. In der Sage ist er daher in einen blauen Mantel gehüllt. Die Sonne ist sein eines Auge. Das zweite hat er dem Brunnen Mimirs, des Weisen, verpfändet. So ist es bald als die Abspiegelung des Tagesgestirns im Wasser, bald als der Mond aufzufassen. Der Mond wird aber mit einem Horne verglichen. »Mimir, der Eigner des Brunnens, trinkt täglich von dem Brunnen aus einen Horne.« Die jüngere Edda nennt es das Giallarhorn. Dieses aber ist wieder das Horn, in das Heimdall, der Wächter der Götter, stösst. Wuotans Walten erschüttert die Luft. Als Vôma gedacht ist er ein Schauern der Natur, wie es sich z. B. beim Anbruch des Tages zeigt, wo frisches Wehen durch die Wolken dringt.

Ton und Licht

Daher verbinden Redensarten mit dem Tagesanbruch, mit der Morgenröte die Idee einer Erschütterung, eines Geräusches. Die auf- und niedergehende Sonne giebt einen Klang von sich. Man betrachte die schöne Beschreibung des anbrechenden Tages in der Edda (Hrafnagaldr):

Es ebbt der Strom der eisigen Luft
Und betäubt die Sinne der ganzen Versammlung.
Da trieb aus dem Thor wieder der Tag
Sein schön mit Gestein geschmücktes Ross;
Weit über Mannheim glänzte die Mähne:
Des Zwergs Überlisterin zog es im Wagen.
Durchs nördliche Thor der nährenden Erde
Unter des Urbaums äusserste Wurzel
Gingen zur Ruhe Gygien und Thursen,
Die Geschlechter der Zwerge und schwarzen Alfen.
Auf standen die Herrscher und die Alfenbestrahlerin,
Nördlich gen Nifelheim floh die Nacht.
Ulfrunas Sohn stieg Argiöl hinan,
Der Hornbläser, zu den Himmelsbergen.

Gewiss ein grossartiges, ein herrlich empfundenes Bild, die Sonne (Alfenbestrahlerin) unter Hornklängen emporsteigen zu lassen. Man wird an Goethe erinnert:

Tönend wird für Geisterohren
Schon der neue Tag geboren.

Freyrs, des Sonnengottes, Diener Skirnir (der Sonnenstrahl) erscheint bei Gerda, der Geliebten des Gottes, unter Getöne:

Welch tosend Getöse hör' ich ertönen
Hier in unsern Hallen?
Die Erde bebt davon und alle Wohnungen
In Gymirsgard erzittern

ruft Gerda beim Nahen Skirnirs aus (Skirnisför). Im Liede Fiölsvinnsmál wird die Sonne mit einem von Waberlohe umschlungenen, sich drehenden Hause verglichen, von dem ein vernehmbarer Schall ausgehe:

Glut wird er genannt, der weisend sich dreht,
Wie auf des Schwertes Spitze.
Des einsamen Hauses soll man immerdar
Nur den Schall vernehmen.

Die Vorstellung vom Tönen der Sonne wiederholt sich häufig. Tacitus erzählt: Über die Semnonen hinaufwärts lasse die untergegangene Sonne so lichten Glanz hinter sich, dass er bis zum Morgen die Sterne bleiche: *Sonum insuper audiri, formas deorum et radios capitis aspici, persuasio adjicit.*

Die hochpoetische, von einem tiefen Tonsinn zeugende Übertragung der Erscheinungen des Schalles auf die Vorstellungen des Lichtes, diese ahnungsvolle Erkenntnis der Verwandtschaft von Ton und Licht, findet sich auch später. Eine Strophe im Titurel beschreibt:

Danach kund sich diu sunne
wol an ir zirkel rîden (drehen),
der sänge ein überwunne,
ich waen die süeze niemen möcht erlîden
mit dône dô diu sunne ir zirkel ruorte;
seitenklang und vogelsanc
ist alsam glich der golt zu kupfer fuorte.

Die süssen Töne der Sonne übertreffen Saitenklang und Vogelsang, wie Gold das Kupfer. Häufig wird Gold mit Klang zusammengestellt. Das Horn, die Harfe, von denen Wunder erzählt werden, sind stets golden.

Den Zusammenhang von Licht und Ton bezeichnen auch viele Ausdrücke, die darauf hindeuten, wie tief diese Vorstellung in der Seele des Volkes wurzelt. Für Anbruch des Tages wird der Ausdruck »pfeifen« gebraucht: *The peep of day; the sun begun to peep*, heisst es in einem schottischen Liede; »der Mond pfeift sein Lied auf«, singt Gryphius. Auch unser Wort »anbrechen« verkündet Getöse und

Erschütterung. Die rauschende Morgenröte lacht; die aufgehende Sonne ertönt freudig.

Das Giallarhorn

Unter den Erscheinungen des Himmels, als dessen Repräsentanten wir, wie gesagt, Wuotan zu betrachten haben, nimmt nach der Sonne der Mond, sein verpfändetes Auge, den hervorragendsten Rang ein. Auch er wird mit Klangerscheinungen in Verbindung gebracht, was seine Ursache zum Teil in der Vergleichung seiner Gestalt (als Halbmond) mit einem Horne hat. Es wurde bereits des Giallarhornes gedacht, das Heimdall »der Giallar-Ertöner« und »der Hüter von Herjans gellendem Horne« besitzt. Der Ton dieses Hornes ist so stark, dass es in allen Welten gehört wird, wenn Heimdall hineinbläst. Insbesondere vor dem grossen Kampf der Götter mit den Riesen und Ungetümen, der den Weltuntergang zur Folge hat, erhebt sich Heimdall, stösst mit aller Kraft ins Giallarhorn und weckt alle Götter, die dann Rat halten. So heisst es in der Völuspá:

Mimirs Söhne spielen, der Mittelstamm entzündet sich
beim gellenden Ruf des Giallarhorns.
Ins erhobne Horn bläst Heimdall laut,
Odin murmelt mit Mimirs Haupt.

Aus uralter Zeit also rührt die Kunde von diesem Horne her, denn, was »Völuspá« bezeugt, muss, wie Grimm sagt, hohem Alter angehören.

Das Giallarhorn wird unter dem heiligen Baume, der Weltesche Yggdrasil, der Mittelstamm genannt, bewahrt und kommt in Beziehung zu dem erwähnten verpfändeten Auge Odins in dem ebenfalls am Fusse der Weltesche befindlichen Brunnen Mimirs. »Völuspá« sagt:

Sie weiss Heimdalls Horn verborgen
Unter dem himmelhohen, heiligen Baum;
Einen Strom sieht sie stürzen mit starkem Fall
Aus Walvaters Pfand: wisst ihr, was das bedeutet?

Der Strom, der aus Walvaters (Odins) Pfand, nämlich dem Horne (dem verpfändeten Auge, dem Monde) stürzt, ist offenbar die Tonfülle, die ihm entströmt, als es Kunde vom Anbruch des letzten Tages bringt. Nur ein mächtiger Eindruck konnte Anlass zu so anschaulichen Vergleichen geben, und wir werden die Vorstellung unserer Vorfahren vom Klange des Hornes und dessen Wirkungen nicht zu gering anschlagen dürfen.

Wuotan als Gott der Tonkunst

Erhalten Sonne und Mond dadurch eine Beziehung zu Wuotan (Odin), dass sie der Vorstellung von seinem Wesen als Teile desselben

angehören, so drückt sich sein Anteil am Tonleben in unmittelbarerer Weise aus, wenn wir ihn als Vertreter des rauschenden Elementes, der Luft und des Wassers, kennen lernen. Als solcher war er der Urheber des Tönenden und Klingenden, welcher Zusammenhang so lebhaft erfasst wurde, dass er geradezu auch Gott des Gesanges genannt wird. Grimm bezweifelt kaum, dass Wuotan ein den Gesang begleitendes Spielwerkzeug erfunden habe. Darin bestärkt ihn die fünfsaitige Harfe, die Wäinämöinen, der Gott der Finnen, der in allen Stücken unseren Wuotan vertritt, erfunden haben soll. Zuerst bildete dieser »Kantelo« aus eines Hechtes Gräten und, als sie ins Meer gefallen war, zum zweitenmale aus Birkenholz, ihre Schrauben aus einem Eichenast, ihre Saiten aus eines mächtigen Hengstes Schweif. Dass diese Sage dem germanischen Geiste nicht fremd ist, beweisen auch schwedische Volkslieder. Ein Spielmann macht aus den Gebeinen einer ertränkten Jungfrau eine Harfe, aus ihren Fingern die Schrauben, aus ihren goldenen Haaren die Saiten, und der Harfenschlag tötet die Mörderin.

Vom Strand aufnahm er schön Jüngferlein
Und macht' aus ihr eine Harfe fein.
Er nahm der Jungfrau schneeweisse Brust,
Da klang die Harfe voll Lieb' und Lust.
Er nahm der Jungfrau Finger klein,
Die sollten der Harfe Schrauben sein.
Er nahm der Jungfrau goldgelbes Haar,
Macht daraus seiner Harfe die Saiten klar.
So führt er die Harfe zum Hof der Braut,
Da steht die Hochzeit mit Jubellaut.
Den ersten Schlag er der Harfe bot,
Die Braut stand lächelnd weiss und rot.
Der zweite Schlag von der Harfe floss,
Die Braut den Bräutigam liebend umschloss.
Den dritten Schlag er der Harfe bot —
Die Braut lag in Bräutigams Armen tot.

Auch andere ähnliche Sagen finden sich. Eine Hirtenpfeife aus den Knochen eines Erschlagenen offenbart, so oft sie geblasen wird, die begangene Unthat. Ähnliches in einer schweizerischen Sage. Diese Macht erklärte man aus dem übernatürlichen Ursprunge der Instrumente, und sicher brachte (wie Grimm behauptet) das Altertum Götter dabei ins Spiel.

Wenn Wäinämöinen seine Harfe rührt, lauscht ihm die ganze Natur, alle vierfüssigen Tiere des Waldes laufen herzu, alle Vögel kommen geflogen, alle Fische im Wasser schwimmen heran, aus des Gottes Augen dringen Thränen der Wonne, die sich in Perlen des Meeres verwandeln. Dass diese Sage, die, der Orpheussage verwandt, die Macht der von Wuotan vertretenen Kunst so schön beleuchtet, dem deutschen Geiste eigen ist, beweisen auch Anklänge daran in deutschen Dichtungen. In der »Gudrun« fesselt Horant alle Menschen, gesunde wie kranke, durch seine Lieder:

Die tier im walde ir weide liezen stên,
die würme, die da sollten in dem grase gên,
die vische, die da sollten in dem wâge vliezen,
die liezen ir geverte.

Luft und Wasser

Aus diesen Andeutungen lässt sich wohl entnehmen, welch schöne Fortbildung die Mythe von dem Gotte des tönenden Elementes hätte erfahren können, wenn sie nicht gewaltsam gehemmt worden wäre.

Wuotan giebt sich im rauschenden Elemente zu erkennen. Dieses erregt Schauer und Gedanken an des Gottes unmittelbare Nähe. Wie wir gehört haben, ist er der Gott der Luft. Im Rauschen und Brausen des Sturmes offenbart er sich. Später ist er der wilde Jäger, der Anführer des wilden Heeres. Er erscheint mit einem Horne ausgerüstet, in das er stösst. Wenn das wütende Heer naht, so hört man eine Musik, die erst schön, dann hässlich klingt. Die Musik der Jäger im wilden Heere sei himmlisch, wie sie kein Mensch hervorzubringen vermöge. Ebenso ist das Wasser Wuotans Element. Auch hier klingt es bei dem wundersamen Wallen des Gottes aus dem Rauschen und Brausen allmählich in verständlichem, herzgewinnendem Getöne hervor. Bei Mimirs Brunnen holt er Weisheit. Am sinkenden Bach, wo kalte Wogen rauschen, trinken Odin und Saga alltäglich aus goldener Schale. Welch schönes Bild der Vermählung von Musik und Dichtkunst! Odins Macht belebt das Wasser und verleiht seinem Rauschen und Brausen den Zauber wunderbarer Klänge.

Bei den Schweden war Odin ein gewaltiger Seemann und wurde als Beherrscher des Meeres angesehen. Er wurde auch Nikur oder Nix genannt und soll manchen Menschen in der Runenschrift und im Runengesange unterrichtet haben. Der Volksglaube weist ihm mit seinen in der Wissenschaft der Runen erfahrenen Skalden und Sängern seine Wohnung in der Meerestiefe, in Flüssen und Strömen an. Will jemand von dem Nix das Saitenspiel lernen, so muss er

zum Seegestade oder zum Flussufer gehen, wo sich der Nix mit seinem Saitenspiel hören lässt, und den Fluten ein schwarzes Lamm opfern; dann kommt der Nix fröhlich aus der Tiefe herauf, schaukelt sich auf der Woge, stimmt seine Harfe und ruft: »Stimm' gegen!« Der Lehrling muss nun die angegebenen Töne nachstimmen und hierauf ebenso spielen wie der Nix. Dies wird dann weithin vernommen, und der Spielmann wird im ganzen Lande berühmt.

In Schweden erzählt man von einer bezaubernden Weise des Strömkarl. Der Strömkarlslag soll elf Variationen haben, von denen man nur zehn tanzen darf, die elfte gehöre dem Nachtgeist und seinem Heer. Wollte man sie aufspielen, so fingen Tische und Bänke, Kannen und Becher, Greise und Grossmütter, Blinde und Lahme, selbst die Kinder in der Wiege an zu tanzen. Ähnliches erzählen die Norweger vom Fossegrim. In weiterer Fortbildung hat die Sage die ursprüngliche Macht Odins, des Wassergottes, auf eine Unzahl von Wesen übertragen wie Wassergeister, Nixe, Elben, Meermänner u. a. Jungfrauen steigen aus dem Weiher hervor und locken mit Gesang und Tanz Jünglinge in die Tiefe. Goethe singt aus dem Herzen des Volkes:

Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm,
Da war's um ihn geschehn.

Wer die Lurlei hört, dem wird das Herz aus dem Busen gezogen. Der Teufel selbst wurde durch ihr Lied an den Felsen gebannt und konnte erst los, als es endete. Er wurde vor Liebe so heiss, dass seine Gestalt sich in den Felsen einbrannte. Auch sonst üben Nixen ähnliche Gewalt durch ihren Gesang.

Ein Beispiel für den tönenden Zauber, den man dem Rauschen des Wassers beimass, ist das Rätsel, das im Volksbuche »Apollonius von Tyrus« Tharsias dem Könige aufgiebt, und dessen Auflösung »das Wasser« ist:

Ich kenn' ein Haus gar wohl erbaut,
Das klingt und tönet hell und laut,
Du hörst von fern sein Rauschen,
Viel Gäste spielen drin umher,
Von diesen wirst du nimmermehr
Nur einen Ton erlauschen.

Auch die Erde in allen Bergen, Thälern, Schluchten und Klüften ist musikalisch belebt. Waldjungfrauen, Zwerge, selbst Hexen pflegen Gesang. Mehrerer Beispiele vom Zauber, den die Musik auf die ganze

Natur ausübt, wurde bereits Erwähnung gethan. Ein höchst interessantes aus der Edda sei noch angeführt. In »*Drâp Niflunga*« heisst es: »Dem Högni ward das Herz ausgeschnitten und Gunnar in den Schlangenturm geworfen. Er schlug die Harfe und sang die Schlangen in den Schlaf. Aber eine Natter durchbohrte ihn bis zur Leber.« Atlakvidha erzählt: »Hell schollen die Saiten; so soll das Erz (der Saiten), ein gabmilder König, den Gierigen (den Schlangen nämlich) wehren«. Unschwer liessen sich die Beispiele für die Bedeutung, welche die alten Germanen dem Gesange und der Wirkung des Klanges zugeschrieben haben, noch weiter vermehren.

Wuotan als Subjekt der »Welt als Wille«

Für uns ist es von besonderem Interesse, dass alle die betreffenden Mythen und Sagen sich unmittelbar oder mittelbar auf Wuotan, Odin beziehen. Diese Beziehung ist keine bloss zufällige, äusserliche. Sie gewährt einen tiefen Einblick in die Anschauungsweise unserer Altvordern. Wuotan ist der oberste aller germanischen Götter, derjenige, in dem die Weltanschauung des Volkes vorzugsweise Gestalt gewonnen hat. Er ist das allherrschende, allmächtige Wesen, die alldurchdringende, schaffende und bildende Kraft, die den Menschen und allen Dingen Gestalt wie Schönheit verleiht. Sein Wesen ist das ungestüme Walten. Wuotan, Wunsch und Wille berühren einander nach Grimm auch etymologisch. Wuotan ist wie der indische Âtman der alles durchdringende Weltgeist. Alle Sinnes- und Willensthätigkeit stammt von Âtman her, und zugleich ist er das Selbst, das Subjekt. Rigveda sagt:

Nicht Tod, nicht Unsterblichkeit war damals,
Der Tag war nicht geschieden von den Nächten.
Nur eines atmet ohne fremden Anhauch
Von selbst; nichts anderes gab es über diesem.

Ist Âtman, der Charaktereigentümlichkeit der Indier entsprechend, vorzugsweise der Schauende, das »Subjekt des Erkennens«, um mit Schopenhauer zu reden, so giebt sich im heftigeren Wuotan das Ich in ungestümem Drange als Schaffendes, als »Subjekt des Wollens«, kund. Dieser Wuotan als Subjekt der »Welt als Wille«, innerlich bewegt und sie bewegend, gewährt uns in seiner Beziehung zur Musik einen Einblick in die Tiefe der Auffassung, die unsere Vorfahren dem Tonleben und in weiterer Entwicklung der Kunst der Töne entgegengebracht haben.

Als ein Werdendes erfassten sie die Welt, und dieses hat seinen Sitz als Wille im Subjekte. Dieser Auffassung entspricht als die künst-

lerische Entäusserung des Subjektes die Musik. Die musikalische und die philosophische Anlage des Deutschen entspringen der gleichen Wurzel. In Schopenhauer kommt dieses Ergebnis zu klarem Ausdrucke, wenn er sagt: »Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist«. Wir werden diesen Gedanken weiter zu verfolgen Gelegenheit haben. Er wird dazu dienen, die Stellung, welche die Musik im Entwicklungsleben des deutschen Geistes einnimmt, auf das hellste zu beleuchten.

Die Musik bei den alten Deutschen

Es fehlt auch nicht an direkten Zeugnissen für den Wert, den unsere Vorfahren der Musik beimassen. Opfer und Feste wurden von Gesang und Tanz begleitet; denn die Götter lieben Gesang und Spiel. Gebete hielt man für um so wirksamer, von je mehreren sie gesprochen wurden, und nannte dies: helfen singen. Gesang und Spiel erfreuen des Menschen Herz. Die Dichtkunst hiess die frohe Kunst, Gesang die Freude und Wonne. Den Angelsachsen waren Lied und Spiel Freude, Wonne, Jubel. Die Harfe heisst Freudenholz, Freudenbaum; spielen und singen ist gleich grüssen, rühren, erregen. Dichten und Singen ist von den Göttern eingegeben. Sang heisst bei den Angelsachsen »süss«; Gesang ist göttlichen Ursprunges. Im Himmel ist Musik. Die Schlacht wird mit Gesängen eingeleitet. Im Ludwigsliede heisst es:

Der König ritt kühn,
sang das Lied heilig,

ja alle zusammen sangen:

Kyrie eleison.
Sang war gesungen,
Kampf war begonnen — u. s. w.

Musik rührt das Herz von Tyrannen. Im Volksbuche vom König Apollonius wird erzählt, dass Tharsias das Volk mit Harfenspiel bezaubert. Ein Volkslied aus Rügen berichtet von einem Könige, den ein zum Tode verurteilter Spielmann durch sein Spiel so rührt, dass er ihn begnadigt, ihm seine Tochter zur Gemahlin giebt und ihn zum König macht. Ähnlichen Inhaltes giebt es gar viele Volkslieder. Klein Gundelka (schwedisch), das Ziegenmädchen, spielt auf der Harfe:

Wie den ersten Griff sie auf der Goldharf' macht,
Das Herz des jungen Königs, es spielt und lacht.
Wie den zweiten Griff sie auf der Goldharf' greift,
Das Herz des Königs vor Freude weint.

Beim dritten Schlag, der auf der Goldharf' erklingt,
Da tanzen des Königs Mannen insgesamt.
Wie den vierten Griff sie auf der Goldharf' greift,
Da tanzet das Stroh und tanzet das Heu.
Der König stolz Gundelka gar heiss umschlingt,
Giebt ihr die goldene Kron' und nennt sie Königin.

Dass bei der hohen Bedeutung, die der Musik beigelegt wurde, auch die sie Ausübenden hochgeehrt waren, ist erklärlich. Ihr Ansehen sank erst in späteren Zeiten, als auch das der volkstümlichen Musik herabgedrückt worden war. Sänger und göttliche Seher sind ursprünglich dasselbe. Volker im Nibelungenlied ist Fiedler und Held zugleich. Dichter preisen die Musik in begeisterter Weise. Konrad von Würzburg singt:

Wan daz nieman gelernen kan rede und gedoene singen,
die müezent von in selber wachsen und entspringen,
úz dem herzen klingen
muoz ihr begin von Gotes gunst.

Man begann zu unterscheiden zwischen der erhabenen, gottgegebenen Kunst und eitlem Tongeklingel. Charakteristisch und mehrfach interessant sind in dieser Beziehung die Worte des »Meissner«:

Das sanc das hôrte sî in himile und úf erden,
des ziuh ich an die engel, die mit sange loben Got in himile dort,
mit worten mac von brôte Gotes lîchnam werden;
des is sanc unde wort das hôeste, sît das ie unde ie was Gotes wort.
Sanc lêret tugende pflegen, vlien valschen rât,
sanc ist gotelieb, sanc der is lonebaere:
gedoene âne wort, daz is ein toter galm, (Schall)
so ist vor Gote sanc gehôrt.

Der Vorzug, der hier dem Gesange vor dem »Getöne ohne Wort« eingeräumt wird, ist auffallend und bekundet, dass es schon damals schmerzlich empfunden wurde, wenn sich die hehre Tonkunst zu eitlem Tongeklingel erniedrigte.

Verhältnis zur antiken Kunst

Nach alledem wird es uns befremden, wenn wir Urteile über die musikalischen Anlagen der germanischen Völker hören, die sehr wenig günstig lauten. Kaiser Julian vergleicht ihren Gesang mit dem Geschrei wilder Vögel. Ähnlich urteilt Tacitus. Venantius Fortunatus spricht den Deutschen die Fähigkeit ab, Schwanengesang von Gänsegeschrei zu unterscheiden. Ammianus Marcellinus gebraucht von ihrem Singen den Ausdruck: *stridere,* zischen. Nach dem Diakon

Johannes strengten sich die Alemannen und Gallier vergebens an, den römischen Kirchengesang auszuführen; ihre ungefügigen Kehlen, unfähig, die Feinheiten einer Melodie hervorzubringen, hätten nur ein rauhes, donnerndes Gebrüll und Töne hören lassen, die dem Gepolter eines bergab rollenden Lastwagens glichen.

Es muss aber bedacht werden, dass die Begabung der alten germanischen Völker, wie auf allen Gebieten, so auf dem der Musik eine Fortbildung erfahren hat, die zunächst nicht an ihre ursprüngliche Anlage angeknüpft hat, sondern von aussen her an sie herangetreten ist. Die ihnen überlieferte griechische und römische Bildung war dem damaligen Entwicklungsstadium der germanischen Völker gegenüber weit vorgeschritten, als sie, alles ursprünglich Volkstümliche zurückdrängend, sich ihres ganzen Geisteslebens zu bemächtigen wusste und die kühnen Eroberer selbst in ihren Bann zwang. In ihr fand der germanische Geist keine Elemente, die fördernd auf die Fortentwicklung seiner Eigenart hätten wirken können. Entweder hatte er sich diese Kultur als ein Neues, ihm Fremdes äusserlich anzueignen, oder aber er musste auf die Erreichung der geistigen Entwicklungsstufe, die nur durch ihre Vermittelung zugänglich war, ganz verzichten. Wir sehen daher, wie das Geistesleben des Volkes von nun ab sich scheidet. Auf der einen Seite treffen wir Pflege der höheren Geistesgüter, anknüpfend an die Überlieferungen griechischer und römischer Wissenschaft und Kunst, ohne Rücksicht auf Gemütsbedürfnisse und Fähigkeiten des Volkes; auf der anderen Bethätigung der künstlerischen Triebe und Anschauungen des Volkes ohne Beeinflussung durch die Bestrebungen und Ergebnisse auf dem Gebiete höheren Geisteslebens. Äusserlich nur begegnen sich die beiden gelegentlich, ohne sich zu verstehen, ohne sich zu gemeinsamer Thätigkeit zu verbinden. Eine organische Entwicklung aus den Wurzeln des Volkslebens bis zu den höchsten Blüten der Kultur war unter diesen Verhältnissen unmöglich. Insbesondere verursachten sie jene Trennung, an der wir noch heute kranken und die kennzeichnend für unser Kunstleben ist, die Trennung von Künstler und Volk.

Nach Rom meinte der Deutsche sich wenden zu müssen, wenn er seinen Gott preisen oder seine Sinne ergötzen wollte. So bewarb sich der Frankenkönig Chlodwig bei Theodorich dem Grossen in Ravenna um einen Sänger, der ihm mit Musik im italienischen Geschmack, mit Gesang und Zitherschlag das Herz erfreue. Theodorich wandte sich an Boëthius, den gelehrten Überlieferer griechischer

Theorien: »Wir kennen dich als einen in musikalischer Gelehrsamkeit wohl bewanderten Mann; dir und deinesgleichen aber, die ihr den Gipfel einer so schwierigen Wissenschaft zu ersteigen vermochtet, liegt es ja auch ob, einen wohl unterrichteten Sänger auszuwählen« u. s. w. Karl der Grosse schickt 774 zwei Kleriker nach Rom, damit sie dort den authentischen Kirchengesang der Römer kennen lernten. Dort waren Gesänge aus älterer Zeit zu einem feststehenden Kanon für die ganze Christenheit zusammengestellt worden, der unter dem Namen »Gregorianischer Kirchengesang« seine stereotypen Tonfolgen erstarrend jeder freien Entwicklung kirchlichen Tonausdruckes entgegenstellte. Das Schlimmste aber war, dass im kirchlichen Kultus sowohl als auch für die Pflege der Wissenschaft eine fremde Sprache, die lateinische, in Anwendung kam. Alles höhere geistige Leben lag in ihrem Banne. Wer es weiss, welche Bedeutung der Laut der Muttersprache für die ursprüngliche Entfaltung geistiger Anlagen, insbesondere aber für die Wärme und Wahrheit des Gemütsausdruckes im Gesange hat, der wird beurteilen können, welch' nachteiligen Einfluss die Verdrängung der heimischen Sprache auf die Entfaltung der dem deutschen Geiste eingeborenen Lebenskeime ausüben musste.

Volksmusik und Kunstmusik im Mittelalter

In wie eigentümlicher Weise das Tonleben unter diesen Umständen seine Fortbildung fand, und wie gerade diese widrigen Umstände durch ihre hemmende Kraft zugleich den Anlass gaben zu einer unerhörten Machtentfaltung der deutschen Geistes- und Gemütsanlagen, die, in ihrem Streben und Drängen immer wieder und wieder zurückgestaut, endlich mit überwältigendem Ungestüme siegreich hervorbrachen, davon haben wir bereits bei der Betrachtung des Schaffens unserer grossen Meister gehört. Diese Anlagen, wo und wie sie sich trotz alledem kundgaben, zu verfolgen, sei nun unsere Aufgabe.

Während sich gelehrte Mönche mit den Rätseln der griechischen Musiktheorie abquälten und sich alle Mühe gaben, an deren Hand eine dem Dienste des christlichen Kultus taugliche Kunstmusik zu schaffen, sang das Volk unbekümmert um ausgeklügelte Gesetze und Regeln frei aus innerem Antriebe seine Weisen, Liebes-, Tanz-, Wander-, Kinder-, Reiter-, Studenten-, Jäger-, Landsknecht-, Wein- und Schelmenlieder. Natürliche Sangeslust gab die Melodie, der Rhythmus fügte sich nach der körperlichen Bewegung, wie Goethe es den Musensohn singen lässt:

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,

So geht's von Ort zu Ort.
Und nach dem Takte reget
Und nach dem Mass beweget
Sich alles an mir fort.

An schalkhaften Sprüchen, von denen der eine oder der andere, scherzhaft kontrapunktiert, von der geringen Volkstümlichkeit gelehrter Musik Zeugnis gab, fehlte es nicht. Ein häufig angewendeter lautet:

Wenn man thut zusammenklauben
Sechs Poeten mit ihren Dauben,
Sechs Organisten mit ihren Mucken,
Sechs Komponisten mit ihren Stucken
Und thut sie setzen auf einen Karren,
So fährt man anderthalb Dutzend Narren.

Dramatische Spiele

Auch in dramatischer Form bethätigte sich deutsche Eigenart. Seit den ältesten Zeiten kannte man mit Wechselreden verbundene volkstümliche Spiele. Insbesondere waren es Naturvorgänge, die in dieser Art festlich begangen wurden: Frühlingsanfang, Sommersonnwende, Erntezeit und Wintersonnwende. Vermummungen in Tiergestalten, das sogenannte Todaustreiben, Schwertertänze, Spiele, die sich um Frau Holda, Berchta, den Knecht Rupprecht drehen, waren ähnliche Bethätigungen. Kirchliche Verbote, die diesen »heidnischen« Trieb eindämmen sollten, nützten wenig. Immer brach er wieder hervor, um sich selbst auf Gräbern, in Kirchen und Klöstern auszutoben. In kluger Weise suchten daher die mit der Bekehrung der germanischen Stämme betrauten Mönche diesen Trieb dadurch ihren Absichten dienstbar zu machen, dass sie ihm Bahnen anwiesen, die ihn von den heidnischen Erinnerungen ablenken sollten. So gab Papst Gregor der Grosse dem zur Bekehrung der Angelsachsen entsendeten Bischofe Augustinus die Weisung, den Völkern nicht alle ihre Gewohnheiten und Gebräuche zu nehmen, ihnen z. B. ihre Freudenmahlzeiten, jedoch als Dankopfer gegen Gott zu lassen. Geistliche Schauspiele wurden an die Stelle von heidnischen gesetzt. Es entstanden die sogenannten Mysterien, d. h. dramatische Darstellungen, die ihre Stoffe der Heiligen Schrift entnahmen. Derlei mit Musik verbundene Dramen, an deren Darstellung das Volk sich selbst beteiligte, waren die Passionsspiele. Ihnen gesellten sich Weihnachts- und Osterspiele, Marienklagen, Darstellungen des Lebens, der Kindheit, der Himmelfahrt, der Auferstehung Jesu u. s. w. Die von Geistlichen verfassten Dichtungen sind lateinisch; die Gesänge kirchlichen

Charakters. Allmählich kommt die deutsche Sprache in Gebrauch und bemächtigt sich auch der Chorgesänge.

Bei der Eigenart der deutschen Völker konnte es nicht ausbleiben, dass auch übermütiger, oft sehr derber Humor sich in diese Spiele einmischte. Komische Episoden kommen vor, so wenn Judas um die Silberlinge schachert, der Salbenkrämer den zum Grabe Jesu eilenden Frauen seine Ware anbietet u. s. w. Hier fand das derbe Volkslied seine Stelle. Der Teufel spielt eine grosse Rolle. Stets ist er zuletzt der Betrogene. Die Grabwächterscenen, die Judenschule, Maria Magdalena, das üppige Weltkind, das zuletzt spinnen und sich vom Teufel zwicken lassen muss, geben Anlass zu komischen Intermezzi.

Diese Unterströmungen erhielten sich neben der kunstvollen Thätigkeit der gelehrten Tonsetzer und trugen in ursprünglicher und roher Art den Kunstbedürfnissen des Volkes Rechnung. Wenngleich nicht unbeachtet von den Pflegern ernster Kunst, vermochten sie doch auf deren Gehalt einen unmittelbaren Einfluss nicht auszuüben. Das Mittel, dessen sich jene bedienten, musste erst im Laufe langwieriger Entwicklung Ausdrucksfähigkeit gewinnen, um in den Regionen höherer Kunstübung die in der Seele des Volkes waltenden Triebkräfte freigestaltend auf sich wirken lassen zu können. Zu gross waren die Hemmnisse, die sich einem solchen Wirken im werdenden Tonleben entgegenstellten und, dies sei hinzugefügt, zu hoch das Ziel, dem diese Entwicklung zustrebte.

Die germanische Baukunst

Wir werden daher die Anlagen der deutschen Eigenart, ehe sie sich des ihrem Grundwesen am vollkommensten entsprechenden Mittels, des Tones, bemächtigen und ihn in ihrem Ringen nach Aussprache sich dienstbar machen konnten, auf anderen Gebieten gleichsam tastend sich entfalten und die wundersamsten Blüten treiben sehen.

In gewisser Beziehung kennzeichnet die bekannte Definition der Architektur als »gefrorener Musik« gerade das Wesen der den Deutschen eigensten Art der Baukunst, der gotischen, in vortrefflicher Weise. Wenngleich in Frankreich und England früher geübt als in Deutschland, wird sie doch mit Recht der »germanische Stil« genannt. Die Gotik ist dem deutschen Geiste entsprungen und stellt sich als eine bedeutsame Stufe in seiner Entwicklung dar, wie diese sich in dem seinem Grundwesen entsprechenden Erfassen und Gestalten des Aussenlebens kundgiebt. »Denn dies ist«, wie Richard Wagner treffend sagt, »das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut: Der

ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut.«

Wie haben wir also den Charakter des deutschen Baustiles zu fassen? Geben wir einem hervorragenden Kenner (Franz Kugler) das Wort: »In den Werken dieser Periode (des germanischen Stiles) herrscht durchweg innerlich und äusserlich — oder vielmehr in dem ungeteilten Zusammenwirken der inneren und äusseren Kräfte — das Streben nach einem Höheren, Überirdischen vor; aber sie gehen dabei mit energischer Umsicht von der festen irdischen Gestaltung aus und entwickeln in solcher Doppelbeziehung, anhebend von dem fassbaren und messbaren Grunde des Lebens und ausklingend in Accorde der Sehnsucht, die nur dem ahnungsvollen Gefühle verständlich sind, einen Reichtum, eine organische Fülle der Erscheinung, wie dergleichen keine frühere Zeit gekannt hat. Die Periode des germanischen Stiles bildet den vollendeten Gegensatz gegen das ruhige Genügen und das bestimmte Mass der griechischen Kunst.« Übereinstimmend damit sagt ein anderer Kunsthistoriker (Karl Schnaase): »Griechischer und gotischer Stil sind nicht bloss verschieden, sondern sie sind im ganzen und im einzelnen völlige Gegensätze; sie gehen mit gleicher Konsequenz nach entgegengesetzten Richtungen. Ein organisches Leben ist in beiden, auch im griechischen Bau lässt die Bildung seiner Glieder ein Wachsen und Werden erkennen, aber es ist vorüber und liegt hinter ihm; im gotischen Bau ist es gegenwärtig, und die Formen erscheinen wie in der vegetabilischen Natur noch werdend und unfertig.«

Die Charaktereigentümlichkeit des gotischen Stiles besteht in der Überwindung der Natureigenheiten der Materie zum Zwecke der Kundgebung eines sie erfassenden und bezwingenden geistigen Strebens. Nicht benützt erscheinen Schwere, Beharrung, Undurchdringlichkeit des Stoffes, um im Bauwerke ein Gleichgewicht der wirkenden Kräfte zur Anschauung zu bringen, sondern unterwerfen müssen sie sich einer ihrem Wirken eigentlich widerstrebenden Behandlung, müssen Zeugnis geben von einer sie unwiderstehlich zu kühner Bewegung fortreissenden Macht. Nicht in sich selbst findet das Produkt dieses Stiles sein Beruhen, nach oben hin zieht es das Auge, ohne einen Abschluss zu finden, ein stetes ungestilltes nach einem Jenseits weisendes Streben deutet es in den Schriftzügen seiner steinernen Symbole an, nicht Erstarrung, sondern unendliche Bewegung ist sein Wesen. Über die Leblosigkeit der Materie und den Zug der Schwere nach

abwärts hin sollen seine Konstruktionen die Sinne hinwegtäuschen. Nicht die Eigenart des Stoffes ist es, die den Geist in ihre Dienste zwingt und die Konstruktionen bestimmt; vielmehr herrscht dieser unumschränkt und schafft aus selbsteigener Kraft im Kampfe mit der Materie, indem er ihr überall, wo sie widerstehen will, sein Gepräge aufdrückt.

Die Mauern erscheinen ihres starren Charakters entkleidet. Nicht in breiten Flächen bieten sie sich, gleichsam auf ihre Naturabhängigkeit hinweisend, dar; an ihre Stelle treten mannigfach artikulierte Stützen und Gewölbebögen. Nur als unwesentliche Füllungen zeigen sie sich hie und da zwischen den Gliederungen. Pfeiler und Halbsäulen im Innern setzen ihre Bewegungen in den Linien des Gewölbes fort. Kreuzgurte teilen das Gewölbe, das in ihnen den Eindruck der Masse verliert, so dass sie die aufsteigende Bewegung der Pfeiler weiterführen. An Stelle einer Mauer bilden aussen Strebepfeiler das Widerlager des Gewölbes. Dem sich überall kundgebenden Gesetze des Emporstrebens entspricht der Spitzbogen. An die lebensvolle Cylinderform der Säule schliessen sich Halbsäulchen an, die Gewölbegurte zu tragen. Als belebtes Ganzes schiesst der Pfeiler empor, kelchartig sich ausbreitend. Dem allgemeinen Grundgedanken entspricht die Bildung der Fenster mit ihren Giebeln, Stabwerken und Rosetten, wie auch das reich und mannigfaltig ausgestattete Portal. Die sich viereckig in Absätzen erhebenden Türme sind reich gegliedert und durch Fenster belebt. In ihnen kommt das Aufwärtsstreben zu kräftigstem Ausdruck. Es erfasst jeden Teil in seiner besonderen Gestaltung; je mehr nach oben hin, desto schlanker werden die Glieder, bis endlich »die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluss findet«, in die äusserste Spitze ausläuft, und »eine majestätische Blume in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitet«. (Kugler.) Mit kleinen Blumen sind die Spitzen wie die Linien der Giebel besetzt; Alles blüht und drängt empor in organischem Leben.

Urgermanischer Charakter der Gotik

Derselbe Geist lebt hier, dem in den ältesten Zeiten die Verehrung heiliger Bäume und Haine entsprungen war. Nicht in toten Bildnissen und steinernen Denkmalen verehrte der alte Deutsche seine Götter; in den bewegten Zweigen des Baumes, im Rauschen des Waldes empfand er ihre Nähe, fühlte er ihr Walten und Weben. Die Baumverehrung kann förmlich als Kennzeichen des altgermanischen Kultus betrachtet werden. »Was wir uns als gebautes, ge-

mauertes Haus denken, löst sich auf, je früher zurückgegangen wird, in den Begriff einer von Menschenhänden unberührten, durch selbst gewachsne Bäume gehegten und eingefriedigten heiligen Stätte. Da wohnt die Gottheit und birgt ihr Bild in rauschenden Blättern der Zweige.« (Jakob Grimm, Deutsche Mythologie III. Ausg. I. Bd. S. 59.) Namentlich genannte Bilder sind nicht aufgestellt, Tempelwände nicht aufgeführt. Durch lange Jahrhunderte und bis zur Einführung des Christentumes hält der Gebrauch an, die Gottheit in heiligen Wäldern und Bäumen zu verehren. Erkannten doch die alten germanischen Völker im Bild eines heiligen Baumes, der Esche Yggdrasil, die Welt.

Eine Esche weiss ich, heisst Yggdrasil,
Den hohen Baum netzt weisser Nebel;
Davon kommt der Thau, der in die Thäler fällt.
Immergrün steht er über Urdas Brunnen.

So heisst es in der Völuspá. Ein Lebendiges, immergrün, allbelebend mit netzendem Thau ist der deutschen Anschauung die Welt, im Lebendigen findet der Deutsche sein Sinnbild, im Rückhall lebendiger Bewegung verehrt er seinen Gott als ein ihn durchdringendes innerliches Wesen. »Die lang nachher eingetretene Vollendung eigentümlich deutscher Architektur, hat sie in ihren kühnsten Schöpfungen nicht eben gesucht, die aufstrebenden Bäume des Waldes nachzuahmen?« So frägt sich Jakob Grimm (a. a. O. S. 160) und fährt dann fort: »Wie weit hätte die Unform ärmlich geschnitzter oder gemeisselter Bilder von der Gestalt des Gottes abgestanden, den die kindliche Einbildungskraft der Vorzeit sich auf dem belaubten Wipfel eines heiligen Baumes thronend vorstellte. In dem Wehen, unter dem Schatten uralter Wälder fühlte sich die Seele des Menschen von der Nähe waltender Gottheiten erfüllt.« So gilt auch von den Deutschen, was Herder sagt: »Wie die Menschen denken und leben, so bauen und wohnen sie«.

Licht und Farbe

Nach diesem Rückblicke, der uns den innigen Zusammenhang der gotischen Architektur mit den Uranschauungen und der Urempfindungsweise des deutschen Volkes vor die Augen führte, kehren wir zur Betrachtung der Denkmäler zurück, in welchen diese Anschauungen sich des Steines zu ihrer Aussprache bemächtigt hatten, und wenden nunmehr unsere Aufmerksamkeit einem besonders bemerkenswerten Gegenstande zu. Von monumentaler Bedeutung für das Innere des germanischen Bauwerkes ist die Glasmalerei: »Die Wandfläche ist hier zur Luft geworden« (Kugler). An die Stelle des Steines tritt die

Farbe in ihr Recht. In der Farbe des Fensters dringt das Aussenlicht in das Innere des Kirchenraumes, erhellt und verklärt ihn, belebt ihn mit leuchtenden Figuren und nimmt zugleich teil an der ihn erfüllenden frommen Stimmung. Nicht darf das lebenspendende Licht fehlen im lebensvollen Organismus des Baues; gemildert aber, farbig gebrochen und ideale Gestalten tiefer Verehrung darstellend wird es zum Wiederschein des innigen Empfindens, dem dieser Organismus dient, ein hoffnungsfroher, dem Verständnisse zugänglich gewordener Gruss aus dem Jenseits, dem die andächtige Seele zu strebt. Auch im übrigen bildet die Farbe ein wesentliches Element des germanischen Stiles. »Für die zarteren Zustände des Gefühles kann«, wie Kugler sagt, »die Form gewissermassen nur als Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zu tiefer ergreifendem Ausdruck zu bringen, bedurfte es eines flüchtigen, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hat dasselbe in dem geheimnisvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet.« Lassen wir noch den alten Presbyter Theophilus (nach Schnaase dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörig) den Eindruck bezeugen, der mit der Verwendung der Glasmalerei in der Architektur beabsichtigt war: »Das Auge weiss nicht, wohin es sich wenden soll; die Decke glänzt wie ein reiches Gewand, die Wände sind ein Bild des Paradieses; wenn der Beschauer die leuchtenden Farben betrachtet, ist er von der unaussprechlicheu Schönheit des Glases und von der Mannigfaltigkeit prächtiger Farben entzückt.«

Ausdrucksbedürfnis und Kunstmittel

Und so werden wir sehen, wie das deutsche Kunstbedürfnis tastend von Mittel zu Mittel greift, um dem, wovon es erfüllt ist, immer deutlicheren Ausdruck zu geben, und wie, seiner Natur entsprechend, das gefügigere Mittel dem widerstrebenden weicht: der Stein der Farbe, die Farbe endlich dem Tone, wie Architektur, Skulptur, Malerei und Musik sich im Laufe der Entwicklungsgeschichte deutscher Kunst die Hand reichen, indem jede die Aufgabe der anderen zu geeigneterem Fortbilden übernimmt und alle Zeugnis geben von ein und demselben in steter Wiedergeburt sich erneuernden und vervollkommnenden Geiste. So bewahrheitet sich, was Fichte in den Reden an die deutsche Nation sagt, dass es unter allen Völkern die Deutschen seien, in denen am entschiedensten der Keim der menschlichen Vervollkommnung liege.

Warum wir aber die gotische Baukunst als Ausdruck des

deutschen Geistes bezeichnet und in ihr die spezifisch deutsche Baukunst erkannt haben, das wird uns nun klar sein und wir werden Goethe beistimmen können, wenn er sagt: »Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbaren seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandenen Namen ‚gotisch' verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst.« Zu lyrischem Ausdruck drängt es das übervolle deutsche Gemüt. Steinerne Lyrik könnte man die gotische Baukunst nennen und würde damit ihrem innersten Wesen am besten gerecht werden. Ihr stoffliches Mittel aber, der Stein, war nicht geeignet, auf die Dauer zur vollen Aussprache dessen zu dienen, was die deutsche Volksseele in stets sich verfeinerndem Empfinden zu sagen hatte. Aber nicht eher verfällt die gotische Baukunst, als bis man ein anderes Mittel und in ihm Ersatz für das Aufgegebene gefunden hatte.

Das Versinken des alten gotischen Stils bringt zugleich die Keime einer neuen Kunst zur Entfaltung. »Ein fremdes Element dringt in den architektonischen Zierrat ein. Mannigfaches Baum- und Astwerk steigt an den Mauern empor, zu dem überlieferten geometrischen Element gesellen sich Blumen, Blätter und Ranken, im Rankengeflechte treiben Kinder ihr munteres Spiel. Naturfreude und Natursinn halten in das Reich der dekorativen Kunst ihren Einzug. Dadurch wird die Verbindung mit den anderen Künsten eingeleitet. Denn auch in der Malerei und Plastik treten die Erscheinungen des Lebens näher an das Auge des Künstlers heran und wird die Lust an sinnlich wahrer, anschaulicher Schilderung der Dinge rege. — Die heiligen Ereignisse der Vorzeit werden an die Gegenwart dicht herangerückt, mit lebenswahren Zügen ausgestattet. Eingeflochtene Nebenumstände erlauben eine breitere Ausmalung der Handlung und machen sie wahrscheinlicher; der stärkere Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft führt den handelnden Personen Fleisch und Blut zu.« (Anton Springer, Albrecht Dürer S. 5 f.)

Die germanische Auffassung der biblischen Stoffwelt

Die symbolische Deutung und historische Auffassung der biblischen Stoffe weicht immer mehr einer dramatischen. Das Christentum hatte dem Denken und Fühlen der germanischen Völker einen ihren Gestaltungsdrang mächtig anregenden Inhalt verliehen. Nie und nimmer aber hätte es diesen Einfluss erlangt, wenn nicht die ursprüngliche Anlage dieser Völker dem seinen Lehren eigenen Empfindungsgehalte entgegengekommen wäre. Es wurde dargelegt, dass den alten Germanen die

Welt als ein innerlich tief Bewegtes, also nicht sowohl in der toten Erstarrung des Raumes als im fliessenden Leben der Zeit erschien. Dieser Auffassung liegt der nie zur Ruhe gelangende Drang eines mächtigen in steter Wandlung nach Entäusserung begehrenden Empfindens zu Grunde. Treffend drückt unser Sprachgebrauch den Begriff des tiefen Empfindens mit dem Worte »tiefbewegt« aus. Je stärker die Empfindung, desto ruheloser drängt sie zu wechselnder Gestaltung, desto sehnsüchtiger strebt sie darnach, in ihrer Entäusserung durch dieses Gestalten Mitempfinden zu erwecken. In dieser Wechselwirkung ist ein solches Empfinden die Quelle aller Liebe. In der That entfliessen schon die den alten Germanen besonders charakterisierenden Eigenschaften dieser Quelle. Inniges Zusammenhalten der Familie, Treue gegen den Fürsten und den Freund, Gastfreundschaft und vor allem die auszeichnende Stellung, die er den Frauen anweist. Gerade diese hohe Wertschätzung des Weibes gewinnt in vielen rührenden Zügen der deutschen Mythe und Sage bedeutsamen Ausdruck und erfährt auch auf dem Gebiete der deutschen Kunst, insbesondere in der Marienverehrung eine wunderbare Verlebendigung. Und selbst noch den Toten verleiht der sie umwerbende Liebesdrang ein neuerwachendes Leben. Der getötete Baldr wird einst wieder aus Hel hervorgehen und ein neues Zeitalter heraufführen. Karl der Grosse, Friedrich Barbarossa sind nicht tot; sie schlummern im Berge und werden einst zu erneuter Herrlichkeit und Macht erwachen.

Formschönheit und Gefühlsausdruck

Nicht als tote Überlieferung erfasste daher das deutsche Volksgemüt seiner Natur nach die sich an sein Empfinden wendenden Erzählungen der heiligen Geschichte. Sein Bedürfnis forderte es, sie aus sich selbst heraus neu zu gestalten, sie allem, was ihm teuer ist, zuzugesellen und sie so gleichsam teilnehmen zu lassen an seinem eigenen Leben und Lieben. Drängte dies einerseits zu dramatischer Darstellung, so führte es andrerseits in verfeinertem und veredeltem Streben dahin, den darzustellenden Personen auf dem Gebiete der bildenden Künste den Eindruck unmittelbarer Wirklichkeit und damit die Fähigkeit zu verleihen, mitempfindendes Verständnis zu erwecken. Es macht sich daher in der bildenden Kunst der Deutschen das Bestreben nach Individualisierung und Ausdruck in Miene und Gebärde wachsend bemerkbar. Nicht Schönheit der Form ist das nächste Ziel deutscher Kunst, sondern Innigkeit und Wahrheit des Ausdruckes. Darin unterscheidet sie sich wesentlich von der Antike. Bewegung und Gebärde, insbesondere die Haltung des Hauptes, gewinnen besondere Bedeutung,

auf Verfeinerung des Gesichtsausdruckes, namentlich auf Beredsamkeit des Blickes wird Gewicht gelegt, an dem Ausdrucke der Gestalt nimmt auch die Bewegung der Kleidung teil; die Erscheinung soll uns nicht durch die Linien ihres Umrisses bestechen; uns verwandt soll sie sich zeigen in Gestalt, Tracht und Gefühlsausdruck, des Betrachters Gemütsleben mit in Anspruch nehmen für die in ihr ausgedrückte Gemütserregung. So haben wir uns die schwungvolle Haltung, die ausdrucksgesättigte Miene und Gebärde der Figuren Christi, der Maria, der Apostel u. s. w. zu erklären, während die Formen und Proportionen noch Unbehilflichkeit und Nachlässigkeit erkennen lassen. Selbst bei Adam Kraft und Michel Wohlgemuth fallen noch kurze Beine, lange Oberleiber, unverhältnismässige Köpfe, Hände, Füsse bei starkem Bestreben nach ausdrucksvoller, zum Mitempfinden zwingender Bewegung und Stellung auf.

Auch die Bemalung plastischer Werke wird uns in diesem Zusammenhange erklärlich werden. Die Farbe ist ein Mittel, dem Verlangen des deutschen Kunstbedürfnisses nach möglichster Belebung in noch höherem Grade gerecht zu werden, als dies mit der Form allein möglich gewesen wäre. Holz mit farbiger Zierde wird angewendet, und die namentlich bei Bildwerken im Innern der Bauwerke vorkommende Färbung ist als ein besonders wesentliches Element des germanischen Stiles zu bezeichnen.

Es kann uns daher nicht wundernehmen, wenn die Vervollkommnung deutscher Kunst in einer Richtung fortschreitet, die geeignet ist, vor allem dem Ausdrucksbedürfnisse immer mehr Rechnung zu tragen, wenn das Mittel, dem die Fähigkeit hierzu in geringerem Masse eigen ist, dem fähigeren weicht, wenn der Nachbildung der organischen Kraft des Baumes durch den Stein die Wiedergabe der ausdrucksvollen menschlichen Gestalt folgt und ihre Darstellung sich immer feinerer Mittel bemächtigt, das, wodurch sie in erster Linie Aufmerksamkeit erregen will, kenntlich vor die Sinne zu stellen. Die Plastik wird als herrschende Kunst verdrängt durch die Malerei und den Stich.

Albrecht Dürer

Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht die alte deutsche Malerei gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Als besonders hervorragend seien genannt: Martin Schongauer (vornehmlich Kupferstecher), Michel Wohlgemuth, Lukas Cranach, die beiden Holbein, und vor allen Albrecht Dürer. In ihm vereinigt sich, was der deutsche Geist überhaupt der Bildfläche anzuvertrauen

hatte. Es ist unmöglich, seine Kunst zu verstehen, wenn man sich die von uns geschilderte Eigenart des deutschen Wesens nicht vor Augen hält. Nicht auf die Ruhe starrer Schönheitslinien, sondern auf die Bewegung von Ausdrucksformen, auf die Kundgebung eines Gemütsgehaltes ist das Streben dieser Kunst in erster Linie gerichtet. Gewiss war auch ihr die Schönheit ein hohes Ziel; nur dass sie sich ihr nicht als blosse Form darstellte. »Die Schönheit, was das ist, das weiss ich nicht«, sagt Dürer einmal. Er sucht sie in der Natur: »wer sie heraus kann reissen, der hat sie«. Dass aber Dürer mit diesem seinem Ausspruche nicht ein blosses Nachahmen der Naturerscheinungen meint, erläutert er in einem anderen Ausspruche, wenn er sagt: »Daraus wird der versammelte Schatz des Herzens offenbar, durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft, in der Gestalt eines Dinges«. Und wie voll dieses Herz war, bekundet ein anderes seiner Bekenntnisse: »Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und wenn's möglich wäre, dass er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen allezeit etwas Neues durch die Werke auszugiessen«.

Stoffe und Eigenart der Dürer'schen Kunst

Geistliche und weltliche Stoffe hat Dürer für sein Schaffen gewählt, die einen wie die anderen nicht, um gegebenen Aufträgen und äusseren Zwecken zu genügen, sondern aus eigenstem Herzensdrang, um einem inneren Bedürfnisse zu entsprechen. In allem, was er schafft, tritt seine Persönlichkeit in den Vordergrund; in seinen Werken lesen wir, wie der Kunstschriftsteller Anton Springer mit Recht bemerkt, wie in einem Spiegel, was in seiner Seele vorgeht, und empfangen von ihnen vorwiegend persönliche Eindrücke. Stellt er Handlungen aus der Bibel dar, so ist es ihm damit nicht sowohl um ein Glaubensbekenntnis als um ein Herzensgeständnis zu thun. Aufs innigste wurde der deutsche Geist gerade durch die Erzählungen und Gestalten des Neuen Testamentes berührt, während dem Alten Testamente Dürer, wie bezeichnenderweise auch Bach, gänzlich ferne geblieben ist. In der Verkleidung der neutestamentlichen Historie sprach er aus, was innerlich ihn selbst bewegte. Eigene Erlebnisse erzählt er aus dem Munde dieser Gestalten, eigene Empfindungen drücken sich in ihren Gebärden, in ihren Mienen aus. Und so ist denn sein Bestreben auch darauf gerichtet, sie sich ganz zu eigen zu machen, sie zu versetzen in den Kreis seiner Lebensbethätigungen, ihnen Aussehen, Tracht und Umgebung seiner Zeit und seines Lebens zu geben. Dürers Madonnen sind deutsche Frauentypen. Die heiligen

Familien leben bei ihm bis zu den kleinsten Zügen das Leben des deutschen Hauses. Das Kindlein wird gebadet; der Mutter Anna die Suppe ans Bett gebracht; Bier und Wein fehlt nicht, das freudige Ereignis zu feiern. Den heiligen Joseph treffen wir mit der Laterne an; die Hirten erscheinen mit Schalmei und Dudelsack; Joseph zeigt sich uns bei seiner täglichen Arbeit; Maria spinnt. Die Kriegsmänner der Passionen haben die Tracht der Zeit. Dazu die Naturumgebung: die deutsche Landschaft mit ihrem Zugehör, die Heimat mit ihrem Zauber der Innigkeit, ihren kindlichen Erinnerungen, ihren kleinen, traulichen Zügen, der Hausrat der Familienstube, andererseits wieder das Grauen und die Schrecken der Natur, die das Gemüt bangen machen, sie sind es, die seinen Bildern ihren eigentümlichen Stimmungszauber verleihen.

Bedeutsam ist der Mangel an plastischem Sinn bei Dürer. Er ist, wie Springer sich ausdrückt, Architekturzeichner, aber nicht Baumeister. Dabei haben die Bauwerke in seiner Landschaft nicht den Charakter des gotischen Stiles, sondern den der Renaissance. Auch seine Zieraten gehören nicht der Gotik, sondern der Renaissance an. Dagegen erinnern manche Randzeichnungen noch an die alte, volkstümliche Kunst. Dieses gänzliche Fehlen des Sinnes für Skulptur bei Dürer zeigt, dass die Herrschaft dieser Kunst, wie auch die des gotischen Baustiles, zu Ende ist. Doch damit nicht zugleich auch das Leben deutscher Kunst überhaupt. Diese hatte ein anderes, für ihre Bedürfnisse besser geeignetes Mittel gefunden, um das auszusprechen, was auszusprechen sie sich berufen fühlte. Der Malerei und in noch höherem Masse des Stiches hat sie sich bemächtigt.

Dürers Griffelkunst

Albrecht Dürer bedeutet einen entscheidenden Abschnitt in der Entwicklung der Holzschneidekunst. Er war der erste, dessen Holzschnitte an sich, ohne der Farbe zu bedürfen, als fertige Kunstwerke sich darstellten. Um klar zu machen, was das für eine Bedeutung hat, lassen wir einen modernen berufenen Meister, Max Klinger, sprechen: »Dürer wurde durch seine Empfindung in eine Welt geführt, farbiger vielleicht als die reale um uns. Doch so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art sind die Farben jener Welt, dass, wenn auch er selbst mit seinem inneren Auge sie sah, dennoch die äusseren Mittel nicht ausreichten, sie festzuhalten. Nur die Form, die Handlung, die Stimmung sind ihm fassbar. Denn die Farben, über die er verfügen könnte, würden seine Phantasie auf diese wirkliche Welt zurückführen. Eben diese

jedoch überwand er. Die Zeichnung allein ist es, welche jene Eindrücke unberührt von unserem Alltagssinnen festzuhalten vermag.« (Malerei und Zeichnung, S. 11.) Der Maler holt sich seine Schönheitseindrücke noch immer aus der Natur, deren Farben er nachahmt oder verschönt. Er ist noch vollbefreundet mit der Aussenwelt, ist Realist. Der Zeichner findet daran kein Genüge. Die Eindrücke, die sein Seherauge empfängt, kommen aus einer anderen Welt, einer Welt des Werdens, gegenüber der des Gewordenen. Er fühlt sich als unumschränkter Herrscher, er will nicht empfangen, er will geben aus der Fülle seines Innenwesens heraus, er verneint die starre und gleissende Welt der objektiven Gestalten und Farben und stellt ihr eine andere des subjektiven Gestaltens und der verschwimmenden Dämmerung gegenüber, der Schöpfung das Schaffen, der Welt den Schöpfer — er ist Idealist. Und so sehen wir, wie auch hier sich wieder ein Akt in der Entwicklung der deutschen Kunst nach der Richtung hin vollzieht, die ihr eigentümliches Wesen ausmacht. Die alten Formen zerbrechen, neue erstehen; unwandelbar verharrt aber der Geist, der von Form zu Form sich schwingend die untauglich gewordenen zurückstösst, die willigeren mit seinem Hauche durchströmt.

Passionen

Der hervorragendste Stoff, den Dürer, dem Zuge der Zeit und seines Herzens folgend, behandelt, ist die Leidensgeschichte Christi. Immer wieder kehrt er zu ihr zurück. Wir besitzen von ihm die grosse, die kleine, die sogenannte grüne und eine unvollendete Passion. Wir brauchen uns über die Vorliebe für diesen einen Stoff nicht zu verwundern. Ist doch die Passion geeignet, dem tiefsten, dem mächtigsten Empfinden Ausdruck zu verleihen. Klage, Sehnsucht, Hoffen, Mitleid, alle Kundgebungen einer überströmenden, allumfassenden Liebe, dabei sieghafte Zuversicht, ein Grundzug deutschen Wesens, werden in ihr laut und vermögen alle Saiten der Künstlerbrust in Mitschwingung zu versetzen.

In beständiger Verfeinerung nach der Richtung des Ausdruckes hin erreicht, wie wir sehen, jedes Kunstmittel die Grenze seiner Fähigkeit, um die Weiterbildung einem geeigneteren zu übertragen. Nicht um Formen ist es der deutschen Kunst zu thun, nicht um die Befriedigung, die das Gewordene in seiner in sich fertigen Geschlossenheit gewährt. Ein ruheloser Geist waltet in ihren Gestaltungen, der in ihnen selbst kein Genüge findet und stets mehr noch sagen will, als sie auszusprechen vermögen. Das in ihnen Verschwiegene drängt zu neuem Schaffen und giebt in eigentümlicher Weise von diesem seinem Drange

Kunde. Nicht mit der Erfassung der dargestellten Gestalt, wie sie sich in ihren Formen und Linien giebt, ist der Absicht des Künstlers entsprochen; in der Bewegung ihres Körpers lässt sie auf ein Früheres und Späteres schliessen, ihre Miene deutet einen Innenvorgang an, auf dessen verschiedene Phasen sie hinweisen möchte, die Umgebung kommt zu Hilfe, eine Stimmung wachzurufen, über die Eindrücke der Natur soll uns die Farbe hinausführen und der Phantasie zu traumhafter Ergänzung Raum lassen; ja auch diese verflüchtigt sich endlich vollständig, um ja nicht mit brüsker Wirkung das dämmerhafte Walten, dem die Gebilde jener Kunst sich entringen, zu stören. Bewegung also ist der Grundgedanke dieser Kunst. Anstoss geben will sie vielmehr als befriedigen, Motive zu weiterer Entfaltung will sie darbieten. Sie dürstet förmlich nach einem Mittel, das geeignet ist, die angedeutete Bewegung in sich aufzunehmen, die ersehnte Entfaltung in allen ihren Phasen zu ermöglichen, den berührten Vorgang sich voll ausleben zu lassen.

Die Tonkunst

Dieses Mittel findet sich im Tone. An die bildlichen Passionen Dürers schliessen sich in unmittelbarer Entwicklung die gesungenen Heinrich Schützens und Sebastian Bachs an. Damals war es nämlich, dass sich der Ton auf seine eigentliche Aufgabe zu besinnen begann, nicht bloss ein Mittel zu formalem Aufbau, sondern Ausdruck zu sein. Mehr noch als in ihm war bis dahin in anderen, an sich weniger geeigneten Mitteln das Bestreben deutscher Kunst, Ausdruck zu sein, zur Erscheinung gelangt. Die Geschichte des Ausdruckes in der Kunst führt daher in ihrem Hauptpfade nicht durch die ursprünglichen Entwicklungsphasen der deutschen Musik, sondern durch die von uns betretenen Gebiete anderer Künste. Diese waren dem Einflusse des bildenden Volksgeistes unterworfen und empfingen aus ihm unmittelbare Anregungen, während die abendländische Kunstmusik, wie schon gesagt, einen ganz eigentümlichen, in ihren Ursprungsstadien dem Volke und seinen Bedürfnissen durchaus fremden Entwicklungsprozess durchzumachen hatte. Von dem Augenblicke an, da sie ihr innerstes Wesen zu enthüllen beginnt, das sich gerade unserem Kunstbedürfnisse als so unvergleichlich geeignetes Mittel darbot, bemächtigt sich das deutsche Gemüt der Tonkunst, und dass es damit keinen Fehlgriff gethan, beweist die beispiellos grossartige Fortbildung, die von nun an diese Kunst im Sinne ihrer Eigenart gerade in Deutschland erfahren hat.

In dieser Steigerung führt die Musikentwicklung schliesslich

zum dramatischen Ausdruck. Wir haben uns durch die Absichten, die mit jenen ersten zur Erfindung der Oper führenden Versuchen verbunden waren, nicht täuschen lassen. Sie sind wohl der Ahnung von dem dramatischen Wesen der Musik entsprungen; diese Ahnung hatte sich aber nicht aus den Bedürfnissen der damaligen Tonkunst ergeben, sondern war nur der Niederschlag gelehrter humanistischer Studien, die den Wunsch nach einer »Renaissance« der musikbegleiteten altgriechischen Tragödie rege gemacht hatten. Konnte daher in der Oper die Musik wohl ihre Sehnsucht nach dramatischer Entfaltung kundgeben, so erwuchs ihr die Kraft zu deren endlicher Befriedigung nicht so sehr auf diesem Gebiete als vielmehr auf dem der Instrumentalmusik, die aus den unmittelbaren Quellen alles dramatischen Ausdruckes schöpfte, sobald sie sich ihrer Aufgabe bewusst geworden war, Vorgänge in der Brust des Künstlers zur Entäusserung zu bringen.

So durften wir Sebastian Bach in seiner Bedeutung für die dramatische Musik ins Auge fassen, obschon er seine Wirksamkeit nicht auf dem Schauplatz des Dramas enfaltete. Im Sinne der Verinnerlichung hat mit Gluck die Musik ihre Eignung für den dramatischen Ausdruck erhöht; Mozarts Bedeutung lag darin, dass es ihm vergönnt war, in den besseren der von ihm behandelten Opernstoffe sein Eigenwesen auszusprechen, dass er sich daher nicht, wie der gewöhnliche Opernkomponist, in der Aussenwelt umzusehen hatte nach entsprechender Charakteristik und passender Situationsmalerei, sondern dass sein Schaffen die Offenbarung eines nach Gestaltung ringenden Innenvorganges war. Ist die Musik Ausdrucksbewegung, giebt sie in ihren Tonbewegungen, Rhythmen und Formen den gesteigerten und geklärten Ausdruck menschlicher Erregungszustände wieder, so drängt ihre Melodik von selbst zum Ausdruckslaut in der Sprache, der im Gesange seine veredeltste Erscheinung findet; ihr Rhythmus erfasst den Körper, um in dessen Bewegungen auch sichtbar zu verkündigen, dass er selbst ja letzten Endes ihnen entstammt; ihre Formen bestätigen in den nun auch dem Auge erscheinenden Phasen dieser Körperbewegung, dass sie nur deren tonliches Abbild sind. An die Empfindungsbewegungen schliessen sich Vorstellungsreihen an, und zwar um so klarer, je mehr die Bewegung nach aussen tritt.

Entwicklungsgang der abendländischen Musik

Auch hier entdecken wir, wie überhaupt in der von uns beobachteten Entwicklung der abendländischen Musik, einen den Uranfängen der Musik gegenüber verkehrten, gleichsam der Natur wider-

strebenden Vorgang, der nicht unbeachtet bleiben darf, da er für die Erkenntnis des in dieser Entwicklung thätigen Wesens von grösster Wichtigkeit ist. Während bei den Völkern des Altertums und wohl auch bei den Urvölkern sich, wie man annehmen kann, die Musik als gesteigerter Sprachausdruck an der Hand der damit verbundenen Vorstellungen und Gedankenübertragungen und als Kundgebung ihres Empfindungsgehaltes herausgebildet hat, zeigt sie sich in den ältesten Zeiten der abendländischen Entwicklung auf sich selbst angewiesen. Durch das äusserliche Nebeneinandergehen von Ton und Wort in jener Musik haben wir uns ja nicht über den losen Zusammenhang beider täuschen lassen. Die ursprüngliche Verbindung von Sprache und Tonausdruck hatte sich gelöst, Vorstellungen, die sich mit dem Tone verbinden, beeinflussen ihn höchstens noch durch die Vermittlung einer durch sie angeregten allgemeinen Stimmung.

Wie mächtig musste es aber die nun gleichsam stumm gewordene Seele drängen, wenn sie sich jetzt in Tönen eine eigene Sprache nur zur Entäusserung dieses Stimmungsgehaltes schafft! Nicht ein Niederschlag von aussen, etwa eine blosse Reaktion auf äussere Eindrücke ist diese Sprache; der Quelle alles Schaffens entströmt sie als ein Selbstthätiges, nicht Produkt ist sie, sondern Produktion; das Schaffen regt sich in ihr wieder in seiner Ursprünglichkeit, ein Werdeprozess erfasst gestaltend die zu Gebote stehenden Mittel, und so kann man mit Schopenhauer sagen: Die Musik ist eine Objektivation des Willens, wie die Welt. Darin bekundet sie ihren idealistischen Charakter, jenen Charakter, den wir als Grundzug deutschen Wesens erkannt haben.

Das Verhältnis der deutschen Kunst zu Christentum und Mythos

Der Gemütsgehalt, der die abendländische Kunst bis zu den letzten Phasen ihrer Entwicklung erfüllt, ist auf das Innigste von den Anschauungen des Christentums beeinflusst. Dem Gestaltenkreise des Alten und Neuen Testamentes wie auch der Legende entnimmt sie ihre Motive und bildet sie nach Form und Geist im Sinne der Empfindungsweise der Zeit, des Ortes und der sich ihrer bemächtigenden Künstlerindividualität aus. In eigenster Art war dies, wie wir erfahren haben, in der deutschen Kunst der Fall. Die Eigenart deutschen Denkens und Fühlens ist so mächtig, dass sich ihr alles, was der deutsche Geist erfasst, unterwerfen muss. Ihm ist die Macht mythenbildenden Gestaltens eigen geblieben. Erinnerungen, die ihm lieb geworden, kann er nicht mehr preisgeben. Mögen sie auch durch äussere Umstände verdunkelt worden sein, so tauchen sie doch

immer und immer wieder auf, indem sie sich den veränderten Einflüssen gemäss umformen. Ins Traumleben des Volkes ziehen sie sich zurück, um, draussen verfolgt, innen wieder, bald hier, bald dort Gestalt zu gewinnen. So sind in den verschiedensten Umformungen die Götter und Helden der alten Germanen in der Phantasie des Volkes lebendig geblieben. In Sagen, Märchen, Gebräuchen glimmt das Gedächtnis an seine Vorzeit unauslöschlich fort und giebt so aus dem Urquell des Unbewussten stets neuem Schaffen Nahrung. In diesen Tiefen ist dem Germanen auch sein Christentum fruchtbar geworden. Indem es seine Eigenart fördernde Keime ihm zuführte, hat es diese in ihrem Sinne entfaltet. Die Gestalten der biblischen Geschichte erscheinen von ihrem ursprünglichen Boden weggehoben und auf den deutschen verpflanzt. Seine eigene Denkungs- und Empfindungsweise verleiht ihnen der deutsche Geist; er reiht sie in sein Empfindungsleben ein und bringt sie selbst in Verbindung mit vorchristlichen Erinnerungen und altheidnischen Gebräuchen. Züge aus der Göttermythe gehen in die christlichen Sagenkreise über. Die hohe Stellung, die der Germane den Frauen einräumt, findet, wie erwähnt, ihren Nachklang im Marienkultus; in allerlei Gestalten treiben die alten Götter ihren Spuk; was vom Teufel erzählt wird, lässt sich nicht selten auf Loki und die Riesen der Urzeit zurückführen. Deutsche Tracht, deutsche Umgebung, deutsches Gebahren sichert den Gestalten der biblischen Begebenheiten und christlichen Legenden das Mitempfinden des Volkes. In dramatischen Spielen lebt es dieselben förmlich in seiner eigenen Weise mit. Unsichtbare Fäden vollziehen die Verbindung mit der Mythe der Vorzeit und sichern dieser so ein, wenn auch unterbundenes Fortleben.

In dem Mangel einer im Volke fortlebenden Mythologie hat man die Ursache entdecken wollen, dass sich eine nationale Kunst bei uns nicht entwickeln konnte. Wir haben aber gesehen, dass der Musik in erster Linie das Verdienst zukommt, der Mythe wieder einen fruchtbaren Boden geschaffen zu haben. Dem Traumleben, dem jenes Fortwirken der mythischen Vorstellungen unserer Vorzeit im Bewusstsein des Volkes angehört, entspricht die Kunst, die Hauptträgerin des nationalen Empfindens ist, die Musik. Ist es nicht wunderbar genug, dass diese Kunst aus ihrem immer mächtiger nach Ausdruck ringenden Bedürfnisse heraus und bei ihrem immer sichtlicher hervortretenden Bestreben nach dramatischer Gestaltung

endlich dazu gelangt, den Schattenbildern der alten Mythe wieder Blut und Wärme zu verleihen, sie uns wieder vor die Sinne zu stellen, — doch nunmehr ausgerüstet mit dem Ideengehalte der vorgeschrittenen Zeiten, als träten sie jetzt sichtbar hervor aus den bergenden Wolken, hinter denen sie als treue Begleiter an den Schicksalen und Erlebnissen des Volkes teilgenommen. Zu typischer Gestaltung dieser Art verdichtet sich die deutsche Musik in Richard Wagners grossartigen Dramen. Das von den Unbilden stürmischer Zeiten im Dunkel des Unbewussten treu gehegte Gut giebt sie aus ihren Sphären dem deutschen Volke wieder zurück und legt damit zugleich die Kontinuität seiner inneren Entwicklung an den Tag.

Das Wesen deutscher Kunst

So könnten wir denn die Frage nach dem Wesen deutscher Kunst, von der wir ausgingen, zusammenfassend etwa dahin beantworten: Das dem Deutschen angeborene Kunstbedürfnis unterscheidet sich in seiner Eigenart hauptsächlich dadurch von dem anderer Völker, dass der deutsche Künstler diesem Bedürfnisse nur dann zu genügen vermag, wenn er immer und überall von innen heraus gestaltet. Nicht die treue Nachahmung äusserer Naturformen, so wichtig sie als Mittel zum Zweck in sekundärer Hinsicht auch sein mag, und noch weniger die bloss dekorative Absicht, dem Dasein einen edlen Schmuck zu verleihen, ist es, was der deutsche Künstler zunächst und in erster Linie bei seinem Schaffen im Auge hat; vielmehr kommt es ihm vor allem darauf an, sich selbst zu geben, sein eigenes Innenwesen durch seine Schöpfung und in ihr zu offenbaren. Was bei anderen Völkern nur ab und zu in einem vereinzelten hervorragenden Individuum als ganz bestimmte, von dem allgemeinen Bewusstsein sogar vielleicht als einseitig empfundene Richtung auftritt, der Idealismus und damit die letzten Endes unumschränkte Herrschaft des schaffenden Subjekts über das dargestellte Objekt, darin haben wir einen aller deutschen Kunst gemeinsamen nationalen Grundzug zu erkennen, eine Eigentümlichkeit, die wir ausnahmslos bei jedem deutschen Künstler, der diesen Namen wirklich verdient, beobachten können.

Nun verstehen wir auch, warum gerade die Musik berufen war, sich im Laufe ihrer Entwicklung zu der spezifisch deutschen Kunst herauszubilden, die sie heute ist. Ist sie doch vorzugsweise und vor allem die Kunst der Innerlichkeit, des Subjekts, die, ohne äussere Vorbilder nachzuahmen, einzig und allein von dem zu erzählen weiss, was die innerste Brust des Künstlers bewegt und belebt.

Schopenhauer hat die Tonkunst mit der Philosophie verglichen, indem er behauptete, die Musik verhalte sich zu ihren Schwesterkünsten genau so wie die Philosophie zu den übrigen Wissenschaften. Und in der That, die Analogie ist überraschend genug. Nicht nur dass die Musik gleich der Philosophie ohne Beziehung auf individuelle Besonderheit und konkrete Einzelfälle das Typische und Allgemeingültige zum Gegenstand hat, insofern nämlich als sie, wie Schopenhauer sagt, »nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Gemütsruhe ausdrückt: sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermassen *in abstracto,* das Wesentliche derselben«, — auch darin gleicht die Tonkunst der »Königin der Wissenschaften«, dass sie sich wie diese nicht an der äusserlich sichtbaren Erscheinung genügen lässt, sondern uns ins Innere der Natur, in den Mittelpunkt alles Daseins führt, uns den tiefsten Wesenskern der Welt in seiner Identität mit dem Inhalte unseres eigenen Wollens offenbart. Die Tonkunst, so könnte man sagen, repräsentiert in der Reihe der Künste die Metaphysik. Wir werden es daher gewiss nicht bedeutungslos finden, vielmehr ein nicht misszuverstehendes Zeugnis für die Eigenart des deutschen Volkes darin zu erblicken haben, dass, wie die Musik die spezifisch deutsche Kunst, so die Philosophie die spezifisch deutsche Wissenschaft seit jeher gewesen ist. In beiden Erscheinungen giebt sich derselbe Geist der Vertiefung und Verinnerlichung kund, der unseres nationalen Wesens schönster Ruhmestitel ist.

Kunst und Leben

Auch das so ungemein charakteristische Verhältnis, das zwischen der Kunst und dem Leben des echten deutschen Künstlers besteht, werden wir jetzt erst ganz verstehen können. Wir haben im Verlauf unserer Betrachtungen öfter darauf hingewiesen, und namentlich bei Richard Wagner ist es uns aufgefallen, dass die Kunst des deutschen Genius mit seinem Leben im tiefsten Grunde geradezu identisch ist, dass man bei ihm unmöglich den Menschen vom Künstler trennen kann, ohne den einen wie den anderen gänzlich misszuverstehen. Der Durchschnitts-Deutsche ist ohne Zweifel, äusserlich und rein formalästhetisch betrachtet, unvergleichlich viel weniger kunstbegabt als z. B. der Durchschnitts-Romane. Wenn aber das Kunstbedürfnis wirklich einmal bei ihm erwacht, dann zeigt es sich immer auch den tiefsten und innersten Quellen seines ganzen Lebens entsprungen. Die Kunst ist, so möchte ich sagen, für den deutschen Genius nicht bloss ein

ornamentaler Schmuck des Daseins, eine zwar schöne, aber im Grunde genommen überflüssige Luxussache, sondern eine konstruktive Lebensmacht, dazu bestimmt, die ganze menschliche Persönlichkeit in all ihren Äusserungen und Bethätigungen zu durchfluten, wie etwa das Blut den menschlichen Körper durchströmt und ihm Wärme und Leben verleiht. Was Heinrich von Stein (Vorlesungen über Ästhetik S. 79) vom Renaissancemenschen sagt, dass in ihm das Bewusstsein für sich den Weg des Gelehrtentums gehe, inspiriert durch den Ruhmsinn, und der künstlerische Geist ebenso für sich den Weg der dekorativen Instinkte, inspiriert durch den Prachtsinn, während die belebende grosse gemeinsame Gesinnung fehle, das ist das gerade Gegenteil von dem, was wir an unseren grossen deutschen Meistern kennen gelernt haben. »Wir haben Klassiker, in denen von den tiefsten Gründen der Gesinnung bis zu der Einzelheit des Kunstwerks ein Zusammenhang reicht« (Ebd. S. 78), und gerade diese Einheit von Kunst und Leben, dieser Zusammenhang zwischen Gesinnung und Schaffen, ist das spezifisch Deutsche ihrer Erscheinung.

Die Zukunft der deutschen Musik

Wenn wir daher zum Schlusse noch die Frage aufwerfen: Welches ist die Zukunft der deutschen Musik? — so kann man darauf nicht gut anders antworten als mit der weiteren Frage: Welches ist die Zukunft des deutschen Lebens überhaupt? Ist es berufen, wie bisher auf dem Wege fortschreitender Verinnerlichung seine Vervollkommnung zu finden? Dann wird die Musik auch fortan nicht aufhören, der herrlichste und berufenste Träger des deutschen Fühlens und Empfindens zu sein. Und erst wenn es den zahlreichen äusseren und inneren Feinden deutschen Wesens einmal gelänge, bis zur Vernichtung seiner Eigenart das Deutschtum zu besiegen, dann erst dürfte man mit Recht von der Gefahr eines Verfalls der deutschen Musik reden, mit der uns greisenhafte Beckmesser so gerne heute schon gruselig machen möchten. Prophezeien ist schwer und im Grunde genommen auch zwecklos. Aber soviel kann wohl ruhig gesagt werden: Selbst wenn es auch fernerhin gerade so langsam vorwärtsgehen sollte mit dem Siegeszuge deutschen Wesens, wie es bis heute der Fall gewesen ist, ja selbst wenn Rückschläge und einzelne Niederlagen sich einstellen sollten, so wäre darum noch gar keine Ursache zum Verzweifeln vorhanden. Denn nicht nur die Grösse der dem Deutschen vorbehaltenen weltgeschichtlichen Aufgabe, sondern vor allem auch die Eigenart seines Wesens bringt es mit sich, dass er sein Ziel notwendigerweise später erreicht als alle seine europäischen